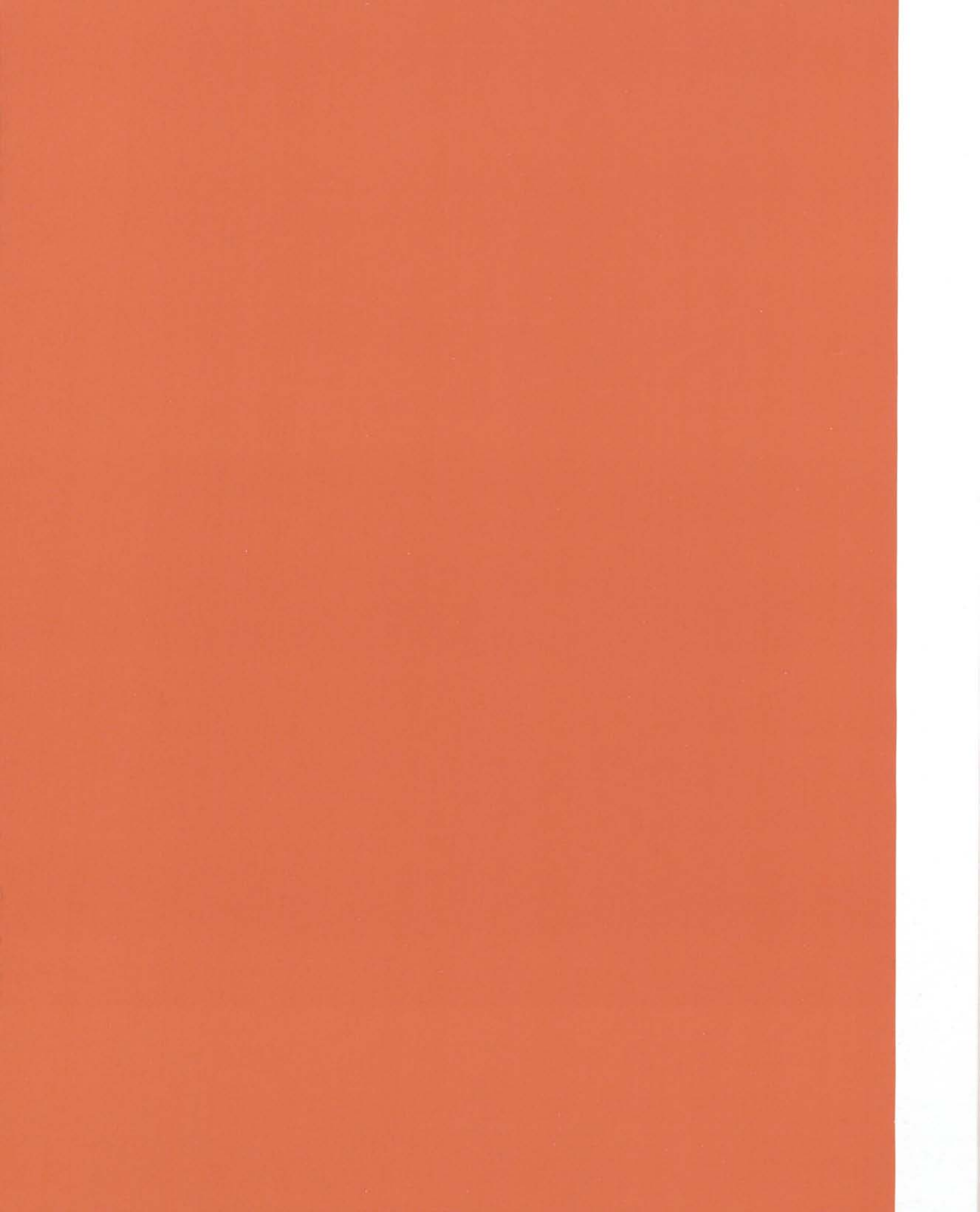


Pintura de los Reinos

Identidades compartidas en el mundo hispánico



Pintura de los Reinos

Identidades compartidas en el mundo hispánico



Pintura de los Reinos

Identidades compartidas en el mundo hispánico

Palacio Real de Madrid

Museo Nacional del Prado

26 octubre 2010 – 30 enero 2011

















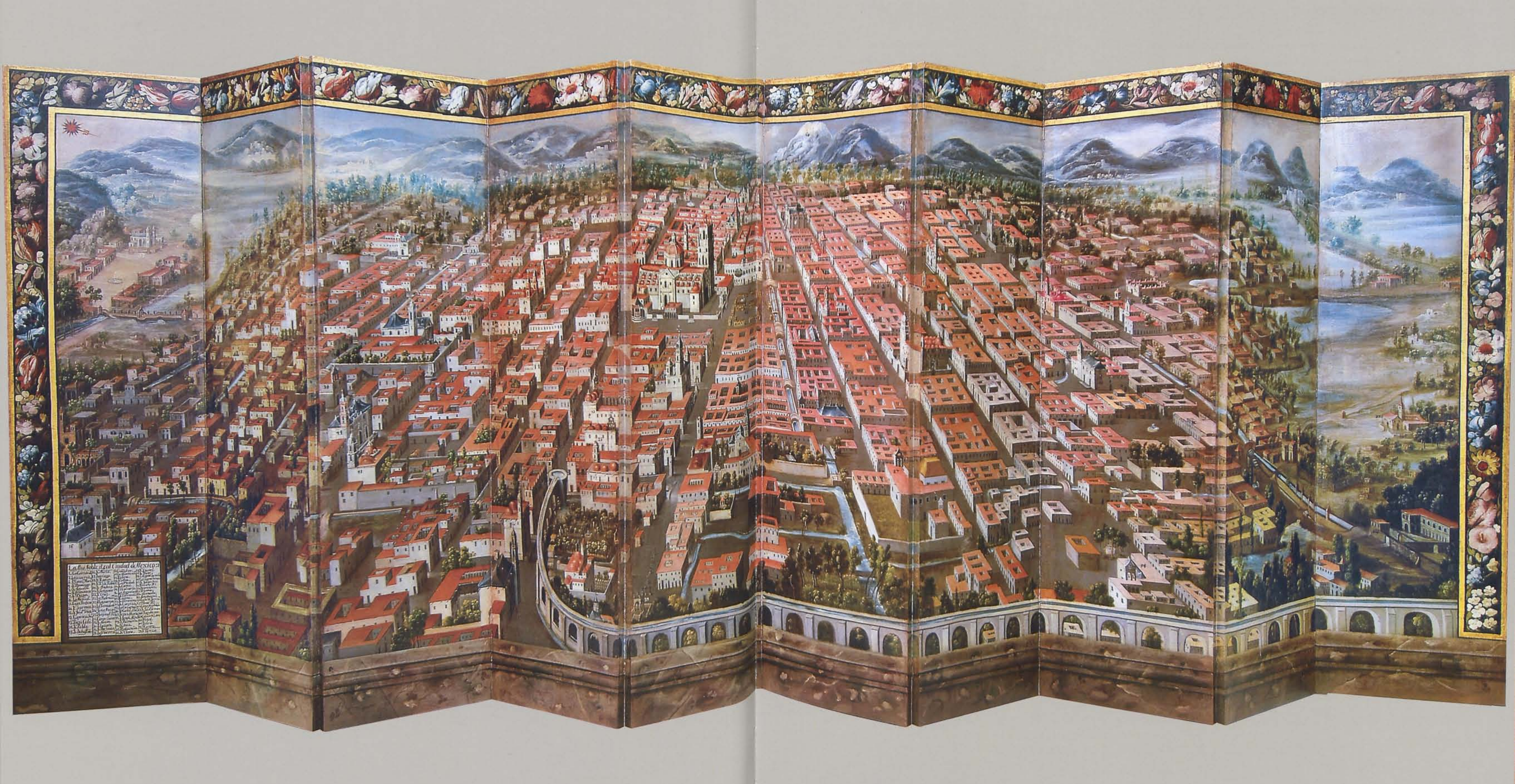










Banco Nacional de México

Manuel Medina Mora
Presidente
Comisión Ejecutiva
Banco Nacional de México
Grupo Financiero Banamex

Roberto Hernández Ramírez
Presidente del Consejo de Administración
Banco Nacional de México

Alfredo Harp Helú
Presidente del Consejo de Administración
Grupo Financiero Banamex

William Mills
Director General
Citi Europa, Medio Oriente y África

Enrique Zorrilla Fullaondo
Director
Banco Nacional de México

Javier Arrigunaga Gómez del Campo
Director General
Grupo Financiero Banamex

Fernando Quiroz Robles
Vicepresidente
Comisión Ejecutiva de ICG México
y Latinoamérica

Andrés Albo Márquez
Director
Compromiso Social

Cándida Fernández de Calderón
Directora
Fomento Cultural Banamex, a.c.

Portada Cristóbal de Villalpando
El dulcísimo nombre de María (detalle), *ca.* 1690-1700

Contraportada Cristóbal de Villalpando
La lactación de santo Domingo (detalle), *ca.* 1684-1695

pp. 2 y 16-17 Cristóbal de Villalpando
La lactación de santo Domingo (detalle), *ca.* 1684-1695

pp. 4-5 Anónimo
Escenas de la conquista de México, *ca.* 1690

pp. 6-7 Anónimo
Vista de la Ciudad de México, *ca.* 16[illegible]

p. 10 Francisco de Zurbarán
Santa Úrsula (detalle), siglo XVII

p. 12 José Antolínez
Inmaculada Concepción (detalle), 1666

p. 14 José Juárez
Santos Justo y Pastor (detalle), *ca.* 1653-1655

Pintura de los Reinos
Identidades compartidas en el mundo hispánico

Primera edición, 2010

Madero 17 2°. Piso, Centro
México, D.F., 06000
México

ISBN 978-607-7612-48-3

Depósito legal M-49333-2010

Contenido



El Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado son los principales depositarios de las colecciones artísticas de la monarquía española. Las salas de sus palacios, museos y monasterios muestran la influencia política, el gusto artístico y el poder económico que tuvo la dinastía de los Austrias españoles.

Ambas instituciones conservan y exhiben obras de arte que los reyes adquirieron a lo largo de los siglos. Se adivina también la amplia extensión de los territorios donde gobernaron o ejercieron influencia, pues la variedad de procedencias de las piezas es grande. Abundan las realizadas en la Península Ibérica y las provenientes de Flandes y de los territorios italianos bajo el dominio español, como Nápoles. Son numerosos los cuadros, esculturas, piezas de mobiliario o tapices de otros centros importantes de producción artística en Europa, como Roma o París.

El caso de la pintura no tiene parangón. Los palacios reales españoles permitían recorrer a través de obras maestras, buena parte de la historia de la pintura en Europa desde el siglo xv hasta principios del xix.

Razones de naturaleza muy variada hicieron que no se pueda decir lo mismo respecto al arte realizado en América. No faltan obras pertenecientes a las artes suntuarias, piezas de cerámica, objetos de carácter arqueológico, etc. Pero parcelas muy importantes del arte iberoamericano estuvieron casi totalmente ausentes en las Colecciones Reales, entre ellas la escultura y la pintura. Su ausencia es tanto más lamentable cuanto que las tierras de Nueva España o Perú fueron testigos de episodios de gran ambición y notable originalidad en estos campos del arte.

Conscientes de la necesidad de paliar esta carencia y con el deseo de mostrar al público español y europeo el enorme interés de la pintura virreinal, Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado acogieron con entusiasmo la iniciativa de Fomento Cultural Banamex y hoy presentan en sus salas la magnífica exposición *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Ciento veinte obras introducen al visitante en la historia de la pintura iberoamericana y lo familiarizan con formatos, temas y soluciones compositivas y estilísticas originales. Darán nombre a creadores que merecen ser conocidos por los interesados en la historia de la pintura, como los Echave, Sebastián López de Arteaga, José Juárez, Cristóbal de Villalpando, Juan Correa o Diego Quispe Tito.

La exposición no trata de subrayar diferencias. Pretende crear un contexto que permita al visitante asistir al proceso que inició y consolidó la pintura iberoamericana, proceso entendido como diálogo con gran variedad de estímulos, entre ellos, los artistas y las pinturas que llegaban desde Europa: artistas europeos que formaron parte del discurso pictórico americano al desplazarse a América: los italianos Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio o los españoles Alonso Vázquez y Baltasar de Echave Orio y pinturas realizadas por Martín de Vos, Juan de Valdés Leal, Francisco de Zurbarán o por el taller de Rubens. Y otras obras que nunca hicieron el viaje trasatlántico pero que son útiles para crear el marco que explica las características de la pintura novohispana o peruana. Figuran pinturas de Pedro Berruguete, Luis de Morales, José Antolínez, Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda o Claudio Coello.

Gracias al intenso trabajo de investigación auspiciado por el Banco Nacional de México esta muestra ha sido posible. Nuestro más profundo reconocimiento a los expertos colaboradores que han participado en un estudio que sin duda abrirá nuevas líneas de reflexión sobre la configuración de identidades en el ámbito del arte hispánico. Y al profesor Jonathan Brown que en 2007 tomó generosamente el testigo y llevó este proyecto a buen puerto.

Deseamos manifestar nuestra satisfacción por haber podido contar con la valiosa colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, del Ministerio de Cultura de España, de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, así como de los patrocinadores que han apoyado esta gran manifestación artística.

Miguel Zugaza Miranda
Director General
Museo Nacional del Prado

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía
Presidente del Consejo de Administración
Patrimonio Nacional



Fomento Cultural Banamex, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales organizan la exposición *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, con la promoción del Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Banco Nacional de México y Citi, y la colaboración de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, la Embajada de México en España, la Fundación Diez Morodo, la Fundación Alfredo Harp Helú, la Fundación Roberto Hernández Ramírez y Aeroméxico.

Hace diez años, Fomento Cultural Banamex —asociación civil creada hace casi cuatro décadas por el Banco Nacional de México para promover, difundir y rescatar la cultura de México— comenzó la investigación para organizar esta exposición y una serie de publicaciones. La muestra monográfica sobre Cristóbal de Villalpando presentada en México y Madrid en 1997 y 1998, generó en el seno de la institución la convicción de que incluir a la pintura americana virreinal a los circuitos del arte occidental es de capital importancia para la compresión de los procesos culturales, sociales y económicos en ambas orillas del Atlántico.

La ardua labor de investigación durante esta década nos permite hoy decir que en la Monarquía hispánica se fue construyendo, entre las centurias decimosexta y decimoctava, un verdadero lenguaje pictórico común —si bien no dejó de haber peculiaridades en los distintos reinos y regiones—. Esta afirmación constituye el primer paso decisivo en nuestro propósito: las publicaciones aparecidas en estos años y la exposición lo complementan. Sin embargo creemos que no deben ser un fin, sino el inicio de muchos más análisis en este sentido.

La importancia y trascendencia de esta tarea ha quedado subrayada por el apoyo que ha recibido. Por una parte, el gobierno mexicano que ha designado y apoyado a la exposición como el evento central de sus conmemoraciones del Bicentenario del comienzo de la guerra de Independencia en España, y ha puesto el acento en las fuerzas positivas y creativas que unieron a la Vieja y a la Nueva España durante tres siglos. Por otra parte, el gobierno de España recalca con esta muestra la notable capacidad que tuvo la cultura española de generar en Ultramar procesos culturales ricos, diversas y en constante flujo. Asimismo, distintas fundaciones y empresas privadas han apoyado generosamente la muestra.

Quiero agradecer muy especialmente la colaboración de todos nuestros socios culturales por el entusiasmo que han impreso en el proyecto.

Sólo me queda desear que el público español disfrute a plenitud la exposición, que no podía tener dos marcos mejores: el Palacio Real de Madrid y el Museo Nacional del Prado.

Cándida Fernández de Calderón
Directora General
Fomento Cultural Banamex, a.c.




INRI

Pintura de los Reinos

Introducción

Jonathan Brown

Desde hace mucho tiempo, dos ideas sin relación alguna con el arte han dado forma a la historia del arte. Una surgió como secuela de la Revolución francesa, la formación del Estado-nación y el auge del nacionalismo que trajo consigo. La otra fue consecuencia de la Primera Guerra Mundial, que en términos generales fijó las fronteras de las naciones europeas tal y como las conocemos en la actualidad. Estos acontecimientos, que de forma aproximada se extienden de 1789 a 1919, coincidieron con la evolución de la historia del arte como una disciplina académica y determinaron la forma en que ésta se desarrolló. De manera deliberada o no, las obras de arte se convirtieron en símbolos del carácter y los logros de la nación, encarnados en particular en aquellos artistas cuyo genio era reconocido universalmente. Los espacios para llevar a cabo la creación de estas obras maestras eran las fronteras políticas establecidas en el periodo de la posguerra. La veracidad de esta observación puede comprobarse en cualquier biblioteca de historia del arte, donde los libros de historia de la pintura suelen catalogarse por "escuelas" nacionales.

Este paradigma sólo ha empezado a ser cuestionado en años recientes, al menos en lo que respecta a los comienzos de la era moderna (*ca.* 1400-1750). Es cierto que los historiadores del arte son conscientes desde hace mucho tiempo de los problemas de las influencias transnacionales; un ejemplo evidente de ello lo constituye el impacto de los pintores de Europa septentrional (artistas de origen holandés, flamenco y alemán) sobre los artistas italianos, a los que se ha atribuido el papel de innovadores en este periodo. Sin embargo, este ejemplo asume de forma tácita que los italianos, como vanguardia de la modernización del arte de la pintura, tenían escasa necesidad de emplear las ideas, de algún modo tradicionales, de sus colegas septentrionales.

La práctica de la geografía artística, un ámbito que ha experimentado un fructífero renacimiento, nos ofrece un enfoque alternativo a la problemática nacionalista, una cuestión que aborda Thomas DaCosta Kaufmann en un meditado ensayo publicado recientemente.[1]

En esta perspectiva, la correspondencia entre el Estado-nación y la producción artística se reemplaza por lo que Kaufmann denomina campo cultural o, como yo prefiero, área cultural.[2] En el mundo premoderno, las áreas culturales coincidían con los imperios. Un ejemplo famoso es el Imperio romano en la época de la muerte de Trajano, en el 117 d. C., cuando se extendía de Siria a Escocia. Para gobernar un territorio tan vasto y una variedad de pueblos tan amplia, los romanos crearon sistemas para el transporte de los bienes materiales y la comunicación de las ideas. Los romanos interactuaban con los pueblos que habían conquistado en lo que podríamos denominar una relación negociada, que estaba condicionada por la geografía, el clima y las costumbres locales. Encontramos murallas romanas en Gran Bretaña, templos romanos en Nimes y Baalbek, acueductos romanos en Segovia y Éfeso. Todas esas construcciones se asemejan a los modelos creados en Roma, pero, al mismo tiempo, todas difieren de ellos tanto como difieren entre sí. Cuando los modelos romanos se trasladaban a lugares cercanos y lejanos, las circunstancias y materiales locales que encontraban en dichos lugares redefinían el prototipo en un proceso que se conoce como mestizaje cultural.

Otros tipos de mestizaje cultural tuvieron lugar a lo largo de las rutas comerciales. Una de las más importantes fue la red conocida como "el camino de la seda", que recorría toda Asia y conectaba los puertos marítimos de Tiro, Sidón y Alepo, en el Mediterráneo oriental, con Xi'an (en la provincia china de Shaanxi), a unos ocho mil kilómetros de distancia. Un ramal del camino recorría el norte de la India. Asimismo, las peregrinaciones religiosas creaban otras rutas de comunicación entre los distintos centros culturales; ejemplo de ello es el Camino de Santiago.

Esta exposición ha sido concebida para analizar el fenómeno del mestizaje cultural en el arte de la pintura en los dominios americanos de la monarquía española desde aproximadamente mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII. Como explica John Elliott en el siguiente capítulo, la monarquía, como se la conocía en la época, tenía un alcance global. Para la primera mitad del siglo XVI, sus dominios europeos en la Península Ibérica, los Países Bajos e Italia se habían ampliado alrededor del planeta para incluir las Américas (la mitad meridional del hemisferio occidental, con excepción de Brasil) y asentamientos en el este de Asia, en particular en las Filipinas (bautizadas así en honor de Felipe II). Estas regiones remotas se mantenían cohesionadas gracias a una política de Estado monárquico y a las rutas comerciales que tenían a Sevilla como punto de partida y que llevaron al Nuevo Mundo los colonos, la religión, la lengua, la organización política y las mercancías y obras de arte de España y sus territorios europeos. No es necesario que repitamos aquí la historia de la monarquía española. Lo que nos interesa, como he anotado, es el proceso del traslado de la cultura artística española a sus posesiones en el continente americano (los virreinatos de Nueva España y Perú desde 1550 hasta 1720 aproximadamente) y las diversas formas en que se transformó el lenguaje pictórico en su viaje al oeste.

Formación de un lenguaje visual común (España, Italia, Flandes)

Desde finales de la Edad Media, la pintura en España estuvo condicionada por sus contactos con Flandes e Italia, contactos que se intensificaron con el paso del tiempo. Las diferentes regiones de la Península Ibérica respondieron con diversos grados de intensidad a estos estímulos formales externos. Dada su ubicación en la costa este, en el siglo XVI Valencia pudo absorber con rapidez las ideas artísticas emanadas de la Italia central, mientras que Castilla sintonizaba más con los Países Bajos. Los cambios de dirección podían producirse de forma veloz, como ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI, cuando Felipe II importó artistas procedentes de Génova y Florencia para que trabajaran en El Escorial y prescindió de los servicios de sus súbditos castellanos. El arte flamenco e italiano imperaba en los talleres de Sevilla. A mediados del siglo XVI, trabajaba en la ciudad un destacado pintor flamenco Pieter Kempeneer (conocido como Pedro de Campaña). Su principal rival era Luis de Vargas, que había vivido varios años en Italia central y era partidario del estilo inspirado en Miguel Ángel conocido como *maniera*. Durante el siglo XVII, los vínculos entre Toscana y Madrid se consolidaron, en especial en la Corte. La conexión toscana seguiría siendo fuerte a lo largo de la centuria. Bartolomé Carducho (Carducci), que llegó a España en 1586, complementaba sus ingresos importando obras de pintores florentinos. Su hermano menor, Vicente, también oriundo de Florencia, siguió sus pasos y heredó el cargo de Bartolomé en la Corte. Unos cuantos pintores se unieron al círculo de Caravaggio, y uno de ellos, Jusepe de Ribera, envió docenas de cuadros a coleccionistas y mecenas madrileños y sevillanos. Desde aproximadamente 1650, Rubens ejerció una influencia sin parangón en toda la Península Ibérica. Estas corrientes pictóricas convirtieron a España en una especie de crisol a medida que los artistas locales fueron adaptando su trabajo con el fin de satisfacer a una clientela

1 Thomas DaCosta Kaufmann, "Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 87-135.

2 Jonathan Brown, "La antigua monarquía española como área cultural", en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 19-25.

◂ Tomás Yepes
Virgen de los Desamparados (detalle), 1644

Bartolomé Carducho
El Descendimiento (detalle), 1595



de gustos diversos. Este proceso de traslado y transformación condujo en última instancia al surgimiento de un lenguaje pictórico hispánico común o lo que podríamos denominar un lenguaje pictórico europeo con un pronunciado acento español. Sin embargo, como hemos mencionado antes, este lenguaje no era inmutable. De forma progresiva, los cambios que los pintores españoles introducían en estos estilos importados fueron llegando a los territorios americanos, donde sufrían nuevas alteraciones a manos de artistas locales.

El proceso de transmisión: hombres, modelos y obras de arte en tránsito

Los primeros pobladores españoles se enfrentaron en Hispanoamérica a desafíos artísticos de una magnitud desconocida hasta entonces. Pese a toda su brillantez y sofisticación, las culturas nativas existentes habían de ser desmanteladas, pues eran un obstáculo en su misión de promover la religión católica y convertir a la población pagana local a un nuevo sistema de creencias. La lucha por el control de los espacios sagrados entre los conquistados y los conquistadores se tradujo en una batalla de imágenes; para finales del siglo XVI las artes nativas estaban en retirada.[3] En un primer momento, la munición empleada en la contienda por el bando español fue la que proporcionó la importación, en cantidades ingentes, de artistas y obras procedentes de la Península. Ahora bien, aunque estos componentes se embarcaban en el puerto de Sevilla, que disfrutaba del monopolio del comercio con las Indias, provenían en realidad de todos los dominios europeos de la Corona. La segunda sección de la exposición contiene una muestra de los recursos que se transmitieron a los centros artísticos de los virreinatos de Nueva España y Perú.

Los grabados, en su mayoría de origen flamenco, eran los modelos más difundidos. Eran económicos y fáciles de transportar y se convirtieron con rapidez en un instrumento clave para la propagación de la cultura católica. Los principales impresores de los dominios españoles eran los hermanos Wierix, por un lado, y Christoph Plantin (*ca.* 1520-1589), por el otro, todos oriundos de Amberes. A pesar de su alcoholismo, los hermanos Wierix —Jan (1549-1618), Jerome (1553-1619) y Anton II (*ca.* 1555-1619)— fueron impresores prolíficos de obras de temática religiosa y contaron en particular con el favor de los jesuitas y otras órdenes católicas militantes. Plantin, que en ocasiones empleaba a los hermanos Wierix, era un hombre de negocios sólido y exitoso. En 1570, Felipe II lo nombró impresor real en los Países Bajos y le otorgó un monopolio para la producción de misales y textos litúrgicos destinados a los territorios españoles. Tras su muerte, la empresa quedaría en manos de su yerno Jan Moretus y, después, de su nieto Baltasar Moretus (1574-1641), que era amigo de Pedro Pablo Rubens. Gracias a esta relación, algunas de las obras más famosas del artista se imprimieron y tuvieron una gran difusión tanto en Europa como en América. Los grabados de Rubens o inspirados en él no fueron el único vehículo para la transmisión de la cultura artística a lo largo y ancho de los territorios españoles. Los grabados y las xilografías de Alberto Durero y las copias hechas a partir de ellas circularon ampliamente en el mundo hispánico, a pesar de que Durero había muerto en 1528, apenas siete años después de la conquista de México. En España y en América, las fechas de los modelos carecían de importancia para los pintores, ya que valoraban el contenido y la composición tanto como la destreza del grabador. En ambas áreas los artistas acumularon lo que podría denominarse un acervo de imágenes que se almacenaba en el taller y se usaba según la ocasión lo exigiera. Ciertas composiciones se volvieron canónicas (como los tapices de Rubens para el Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid) y de forma automática conferían prestigio a los pintores hispánicos que se apropiaban de ellas.

Igualmente importantes como vehículo de transmisión fueron las pinturas destinadas para el mercado americano. Los principales centros de producción eran Sevilla y Amberes, aunque también se enviaron obras realizadas en Madrid, Italia y Europa central. Las recientes investigaciones de Hans van Miegroet y Neil De Marchi han permitido reconstruir las sofisticadas estrategias comerciales diseñadas por la firma amberina de Forchondt, que mantenía información actualizada de los pedidos de sus clientes en Sevilla y Nueva España. A esta última, llegaron obras de los flamencos Martín de Vos y Hendrick de Clerck. Estas pinturas se realizaban en su mayoría sobre tela, pero el cobre, que era más duradero y brillante, también era un soporte popular. Los pintores españoles que producían imágenes para el mercado americano trabajaban con calidades muy diversas y podían oscilar entre la pintura popular hasta la de gran calidad; éste fue un comercio en el que participaron también pintores de renombre. Uno de ellos fue Francisco de Zurbarán, de quien se tienen documentados envíos a Buenos Aires y Lima, aunque es poco lo que se conserva. Además de obras de Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y José de Antolínez, que llegaron a la ciudad de Puebla, a la de México arribaron numerorsa pinturas con lenguaje zurbaranesco, y acaso también de Murillo y de su discípulo Esteban Márquez. Un destacado pintor de la siguiente generación,

3 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner", 1429-2019*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Juan de Valdés Leal, envió algunas de sus obras a Perú. Sus escenas sobre la vida de san Ignacio de Loyola se encuentran en la iglesia de san Pedro de Lima. Un hecho bastante sorprendente es que las pinturas de estos renombrados artistas no tuvieron un gran impacto en la esfera local.

Un último componente de la transmisión cultural lo constituye el elemento humano. Durante el siglo xvi, pintores procedentes de España, los Países Bajos e Italia emigraron a los virreinatos de América. A comienzos de la colonización, los pintores llegaron al Nuevo Mundo atraídos por la perspectiva de participar de la riqueza del comercio de las Indias, La mayoría eran españoles; y así como el español era la lengua hablada y escrita de la monarquía, la pintura española se convertiría en su lenguaje visual. En los virreinatos, los pintores europeos tuvieron una actividad más intensa al comienzo del periodo. Mientras los indígenas de Nueva España habían creado un lenguaje visual sofisticado, en Perú la población inca halló otros medios de comunicación visual. Sin embargo, los conquistadores eran reacios a confiar la producción de imágenes a los artistas nativos, temerosos de que no representaran fielmente los dogmas y doctrinas del catolicismo. La brecha fue aprovechada por los súbditos europeos de la Corona española. En la Ciudad de México, el centro artístico de Nueva España, la mayoría de los primeros inmigrantes eran de origen español, si bien Simón Pereyns (que estuvo en Nueva España de 1566 a 1589 y tuvo una gran producción) era oriundo de Amberes. Junto con éste, la figura sobresaliente de esa etapa fue el sevillano Andrés de Concha, que dejó impresionante obra en la zona de Oaxaca. En una segunda oleada llegaron a Nueva España el toledano Alonso Franco y el vasco Baltasar de Echave (Orio), quien además de ser cabeza de una dinastía dejó una producción de gran calidad. A principios del siglo xvii hicieron lo propio Alonso Vázquez y el vallesolitano Alonso López de Herrera, que aportaron el gusto por los escorzos y la elegancia del dibujo, respectivamente. El último artífice en arribar sería el sevillano Sebastián López de Arteaga, con su potente visión naturalista y gusto por los contrastes lumínicos. Con todo, hacia 1625 aproximadamente, los pintores nacidos en el virreinato empezaron a hacerse con el control del mercado y a adaptar las fórmulas pictóricas que recibían de Europa.

El desarrollo de la pintura en el virreinato de Perú siguió un camino diferente. Allí los italianos eran predominantes desde la llegada del jesuita Bernardo Bitti (1548-1610) en 1575, un viajero infatigable cuya área de actividad abarcó Lima, Cuzco, La Paz, Potosí y Chuquisaca (las tres últimas parte de Bolivia en la actualidad). Algunos años más tarde, en 1586, se le sumó Angelino Medoro (1567-1634) y, después de él, otro jesuita, Mateo Pérez de Alesio (Matteo da Lecce, 1547-1606), que desembarcó en Perú en 1589. La abundante producción de estos tres maestros echó los cimientos de la pintura en el virreinato. No obstante, muchos factores locales iban a entrar en juego y provocar cambios fundamentales en Lima y Cuzco, los principales centros artísticos de la época.

Identidades compartidas y variedades locales

La tercera y última sección de la exposición es la más fascinante y significativa. Como el título indica, muestra la gama de respuestas de los pintores hispanoamericanos a las diversas fuentes que tenían a su alcance. Dispuestas en comparaciones temáticas, estas pinturas funcionan en varios niveles. El más evidente, por supuesto, es la relación con la pintura española, en especial la andaluza y, en menor medida, la madrileña. Sin embargo, como hemos visto en la sección anterior, los pintores americanos tuvieron acceso independiente a las imágenes de otros territorios de la Corona, en particular de Flandes, y fueron capaces de interpretar por sí mismos cómo podían usarse esas fuentes. De forma gradual, desarrollaron lo que se conoce como una tradición local o una adaptación de las convenciones artísticas españolas, que reconfiguraron de acuerdo con las necesidades y exigencias de sus sociedades.

Este proceso se presenta mediante la agrupación de las pinturas en conjuntos temáticos que ilustran esas "identidades compartidas y variedades locales" de la pintura hispánica de 1550 a 1720. Nos hemos concentrado principalmente en las ciudades de México, Puebla, Lima, Arequipa y Cuzco. Por supuesto, somos conscientes de los que por desgracia hemos tenido que omitir: la producción artística de los actuales Bolivia, Colombia y Ecuador. Asimismo, sabemos que Argentina está menos representada de lo que debería; sin embargo, unas veces por la temática y otras por la complejidad de los préstamos de obra, ha resultado imposible.

El valor de este enfoque comparativo se ejemplifica en la serie de lo que se denomina "Vírgenes de bulto" o imágenes de estatuas del culto mariano. Al igual que en España, el culto de la madre de Dios se hizo muy popular en el Nuevo Mundo; y de hecho, muchos cultos marianos españoles atrajeron a los fieles americanos. Como punto de partida de esta demostración de la reinterpretación de los modelos españoles en América, podemos tomar la *Virgen de los Desamparados* (1644), de Valencia, del pintor local Tomás Yepes y la *Virgen del Sagrario*, objeto de veneración en Toledo. El autor

de esta última es el artista toledano Simón Vicente, que creó la imagen en 1692. Ambas son representaciones brillantes de la Virgen, a la que muestran vestida con atuendos opulentos. Vicente enmarca la estatua en un escenario arquitectónico complejo, en apariencia hecho de plata, para intensificar el esplendor evocado por la venerada imagen.

Las versiones americanas usan sus equivalentes españoles como punto de partida. Un cambio obvio es la inclusión de figuras secundarias que amplían la iconografía y hacen más compleja la composición. Una versión obra de Cristóbal de Villalpando, el más brillante de los pintores de Nueva España, ejemplifica este proceso. En la versión del Seminario Conciliar de México, la imagen sagrada se enmarca en un escenario compuesto por columnas salomónicas y cortinajes. Bajo la Virgen y el Niño se encuentran tres bustos relicarios cuya identificación todavía está pendiente. A lo largo del margen inferior hay un paisaje angosto y despoblado ocupado apenas por una sola y austera edificación, posiblemente la capilla en la que se alojaba la imagen (el culto sigue sin haber sido identificado). Esta iconografía parece carecer de precedentes en el Viejo Mundo.

Las imágenes de culto realizadas en Perú introdujeron nuevas variaciones en el tema, en particular aquellas pintadas en Cuzco. En general, la "escuela cuzqueña" destaca por su interpretación abstracta, bidimensional, de los modelos españoles y por su inventiva iconografía. La obra *Nuestra Señora de los Desamparados*, realizada en la segunda mitad del siglo XVII, es más o menos contemporánea de las pinturas de Tomás Yepes. La versión de Cuzco utiliza el escenario teatral estándar, con querubines que corren las cortinas para revelar la imagen de una Virgen estoica e icónica. El Niño luce un tocado que parece ser una tiara papal. En la parte inferior, en otra desviación audaz de la iconografía convencional, vemos a Cristo en un lado y a santa Teresa en el otro. Muchas de estas obras ilustran el proceso mediante el cual la pintura en las regiones de América adquirió un carácter distintivo dentro del área cultural de la monarquía española.

Uno de los ejemplos más inventivos de este proceso emerge no de Europa sino del este de Asia. Como mencionamos antes, en 1573 los españoles establecieron un asentamiento en Manila, que habría de servir como punto de intercambio entre dos culturas tremendamente diferentes. Las Filipinas estaban bajo la jurisdicción del virrey de Nueva España. La ruta comercial se conocía como "el galeón de Manila" por las embarcaciones que una vez al año hacían el viaje de ida y vuelta de Acapulco a Manila. La carga española se componía en su mayor parte de plata que se cambiaba por mercancías de lujo manufacturadas en Japón y China. Entre los productos adquiridos por los españoles estaban las mamparas japonesas conocidas como *byobos* (palabra que daría origen al español "biombo"). En las casas japonesas, éstos funcionaban como paredes móviles que se empleaban para dividir el interior de la vivienda y controlar la circulación del aire. La primera llegada de un *byobo* a Nueva España de la que se tiene noticia se produjo en 1573 y el virreinato adoptó con entusiasmo el modelo y lo transformó en un espacio para la representación serial de motivos narrativos. La conquista de México, un motivo popular a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, fue quizás el tema que con más frecuencia se representó. El interés creciente en este formato está relacionado con el nacimiento y el desarrollo del nacionalismo criollo, cuando los españoles nacidos en Nueva España buscaron crearse una identidad separada de los peninsulares. Este movimiento cobró fuerza en el siglo XVIII, lo que tuvo un impacto visible en la producción artística de la época.

Al preparar esta exposición, los organizadores intentamos contextualizar las obras pictóricas producidas en los virreinatos americanos durante el periodo que va de 1550 a 1720 aproximadamente. Empezamos señalando que el desarrollo de la pintura en los virreinatos de la América hispánica sigue una pauta secular de transferencia cultural presente en los imperios que abarcan territorios muy vastos. Sin negar la importancia primordial de los modelos españoles, queremos mostrar la complejidad del proceso mediante el cual en América los pintores calcularon sus respuestas a las obras de arte de diferentes partes de Europa y la forma en que estas respuestas, lejos de ser uniformes, funcionaban dentro de la matriz de las sociedades locales.

JUAN DE VALDÉS LEAL
La visión de san Ignacio en el camino de Roma (detalle), *ca.* 1674-1675


IHS



*Un rey, muchos reinos**

Capítulo I

John H. Elliott

El gran salón central del palacio recreativo de Felipe IV, el Buen Retiro, en Madrid, fue inaugurado en la primavera de 1635 como marco para las ceremonias y diversiones cortesanas. Los visitantes seguramente quedaron deslumbrados por su magnificencia: muros blancos con arabescos en oro, magníficos retratos ecuestres del rey y la reina, los padres del rey y el príncipe Baltasar Carlos, su hijo y heredero, pintados por Velázquez; diez obras de Zurbarán con escenas de la vida de Hércules, el padre fundador de la dinastía; y doce enormes lienzos, obra de un selecto grupo de pintores de la Corte, sobre las recientes victorias de los ejércitos españoles que dominaban desde Flandes e Italia hasta Brasil y el Caribe. La intención de la propuesta iconográfica de este vestíbulo era transmitir una serie de mensajes: la grandeza de la dinastía, los triunfos del reino y las ventajas de una solidaridad más estrecha entre sus extensos dominios.

La decoración del techo hacía énfasis en el número y la extensión de estas posesiones. No menos de veinticuatro escudos de armas ocupaban los espacios abovedados a lo largo del salón. Cada uno de ellos desplegaba las armas de algún reino o provincia que formaba parte de la herencia dinástica de Felipe. En un extremo, sobre el trono, los emblemas de los reinos de Castilla, León y Aragón y, enfrente, en el lado opuesto, los de Portugal y Navarra. Flanqueando a Castilla y Aragón, en las primeras cuatro bóvedas, a ambos lados del vestíbulo, se exhibían los escudos de los otros ocho dominios peninsulares que eran parte de la Corona de Castilla. El siguiente grupo de cuatro representaba la herencia aragonesa del monarca: Cataluña y Nápoles, Valencia y Sicilia. Seguía otro bloque de cuatro territorios que el emperador Carlos V agregara a la Corona española: Milán, Austria, Flandes y Borgoña. A ambos lados de Portugal y Navarra, los escudos de armas de otras dos posesiones europeas, Brabante y Cerdeña. Éstos eran precedidos por los emblemas de los territorios americanos conquistados por Castilla, los dos grandes virreinatos de la Nueva España y el Perú.[1]

Estos veinticuatro escudos de armas darían su nombre al recinto: Salón de Reinos. Juntos, formaban el vasto conglomerado de territorios pertenecientes al patrimonio de los reyes de España. A excepción del nombre, constituían un imperio de dimensiones globales, a una escala nunca antes vista. Pero los monarcas españoles se mostraron renuentes a emplear el término "imperio" para designar sus posesiones, por deferencia a sus primos austriacos en Viena, quienes eran los poseedores del único título imperial verdadero, el de Sacro Imperio Romano, y se consideraban a sí mismos, y a sus antecesores, como los legítimos sucesores de los emperadores romanos de la Antigüedad clásica. En cambio, sus contemporáneos utilizaban simplemente "monarquía" o "monarquía española".

Los reinos que constituían la monarquía se habían adquirido de diferentes maneras y en distintas épocas. Su origen fue el matrimonio de Fernando de Aragón con Isabel de Castilla en 1469, que unió las Coronas de Castilla y Aragón e incluía también los territorios italianos de esta última. A éstos se añadieron otros a fines del siglo XV y principios del XVI: Nápoles, recuperada de los franceses en 1504; el reino de Navarra, conquistado en 1512; los Países Bajos, parte de la herencia de los Borgoña de Carlos V; el ducado de Milán, anexado en 1535 y, al otro lado del Atlántico, las islas de las Antillas descubiertas por Colón y los vastos imperios mexica e inca, dominados y colonizados por los conquistadores de Castilla y Extremadura. Conforme avanzó el siglo XVI, hubo más adquisiciones: las islas Filipinas durante la sexta década y el reino de Portugal, con sus posesiones de ultramar en Asia, África y Brasil, tras el ascenso de Felipe II al trono portugués en 1580.

Éstos fueron los territorios que Felipe II (1556-1598) heredaría a sus sucesores de la Casa de Austria en el siglo XVII: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), con quien terminó la línea masculina de origen español de la dinastía de los Habsburgo. Aunque en conjunto estos territorios eran de escala imperial, en los siglos XVI y XVII fueron gobernados como lo que los historiadores llaman actualmente una "monarquía compuesta", una forma de organización política común en la Europa de aquella época.[2] En la práctica, esto significaba que el monarca que gobernaba todos los territorios de manera colectiva era, al mismo tiempo, el monarca de cada uno de ellos individualmente.

Como cada región había llegado a sus manos, o a las de sus predecesores, de maneras diferentes y en tiempos distintos, la relación con cada una de ellas se regía por los términos en los que originalmente habían pasado a formar parte de su monarquía compuesta. Cuando la unión había sido el resultado de acuerdos dinásticos —como en el caso de la unión original de las Coronas de Castilla y Aragón—, se les daba el trato de *union aeque principaliter*, que en la terminología latina del momento significaba una unión de iguales. Así, los reinos y territorios de ambas Coronas conservaron las leyes e instituciones que habían tenido en el momento de la unión y cada nuevo monarca juraba observar dichas leyes y conservar las instituciones intactas, salvo por mutuo consentimiento. Por otro lado, los territorios conquistados perdieron el derecho de mantener sus formas tradicionales de gobierno. Como conquistas de Castilla, los imperios mexica e inca serían gobernados bajo el sistema legal y las instituciones castellanas.

La forma de gobierno de Sicilia, por lo tanto, era distinta de la de los territorios americanos, ya que poseía leyes e instituciones tradicionales que el monarca se honraba en respetar. El resultado de acuerdos tan diferentes hizo de la monarquía compuesta española, como todas las de este tipo, una estructura sumamente compleja. En esencia, se basaba en el principio de la diversidad, con un monarca que respetaba las diversas tradiciones y características de sus reinos y los gobernaba de acuerdo con ellas. No obstante, el rey de uno, era también el rey de todos. En otras palabras, el principio de la diversidad iba de la mano con el de unidad, y el problema central del gobierno monárquico consistió en conciliar estos dos principios divergentes, de manera que fuera posible mantener una autoridad real eficaz sobre un imperio que se extendía por todo el orbe.[3]

La distancia impuso sus propios imperativos, y en una época en que la monarquía aún era una institución muy personalizada, el ausentismo real prolongado podía provocar consecuencias políticas graves. Se esperaba que un monarca fuera visto por sus súbditos y él viera por ellos, y que atendiera sus quejas, basándose en su conocimiento personal del reino en cuestión. Pero para el rey de España —de Castilla, Aragón, Nápoles y las Indias— resultaba imposible tener conocimiento de primera mano de la mayoría de sus reinos, aunque Carlos V hizo todo lo que estuvo a su alcance para resolver este problema mediante viajes constantes. Por su parte, Felipe II, en lugar de imitar a su padre y ser un monarca itinerante, optó por gobernar su imperio desde el trono; en 1561 eligió Madrid como sede permanente de su Corte y gobernó desde su palacio de El Alcázar y, en los veranos de los últimos años, desde su monasterio-palacio, El Escorial.

Los monarcas de la Casa de Austria intentaron aminorar los peligros inherentes al absentismo real, implementando un sistema

* Este artículo fue publicado originalmente en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 41-83.

1 Para el Salón de Reinos y su decoración: Jonathan Brown y John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, cap. 5.

2 John H. Elliott, "A Europe of Composite Monarchies", *Past and Present*, vol. 137, núm. 1, Oxford, noviembre, 1992, pp. 48-71.

3 Para el carácter y la composición de la monarquía española: Massimo Ganci y Ruggiero Romano (eds.), *Governare il Mondo. L'Impero Spagnolo dal XV al XIX Secolo*, Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria, 1991 y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo J. García García (eds.), *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004. También hay aportes valiosos en la revista *Relaciones*, vol. XIX, núm. 73, Michoacán, invierno, 1998, dedicada a la monarquía española.

◂ CLAUDIO COELLO
La Virgen y el Niño adorados por san Luis, Rey de Francia (detalle), *ca.* 1670

de gobierno en el cual, el rey, incluso estando ausente, pudiera vigilar de cerca sus numerosos dominios. En Madrid, el grupo de consejos que se reunía en El Alcázar —muy cerca del rey—, ejercía una vigilancia directa del gobierno en los territorios de su jurisdicción. Así, el Consejo de Castilla era responsable de la administración de Castilla y el Consejo de Aragón se encargaba de los territorios de la Corona aragonesa: los reinos de Aragón, Valencia, el principado de Cataluña y las Islas Baleares. El Consejo de Italia, de los territorios italianos y el Consejo de Indias, de los dominios castellanos en el Nuevo Mundo. De este modo, los asuntos de cada reino eran atendidos por los consejeros que, salvo en el Consejo de Indias, eran en su mayoría originarios del territorio en cuestión y ponían su conocimiento de primera mano a disposición del monarca. De manera simultánea, la institución de un Consejo de Estado reconocía los intereses comunes de cada territorio y, al menos en principio, se encargaba de atender los asuntos de la guerra y la paz que afectaban a la monarquía como un todo.

Así como la existencia de estos consejos sirvió para salvaguardar la conveniente ficción de que cada reino tenía representación en la Corte madrileña, otra institución, la del virreinato, ayudó a conservar la también beneficiosa ilusión de que el rey, aunque ausente, en realidad estaba presente en cada uno de sus dominios. En los principales territorios de la monarquía se nombraron virreyes, y en los menores, gobernadores. En los reinos donde el monarca no podía estar presente, el virrey era considerado como su *alter ego* y, como tal, era la imagen viviente del rey.[4] Se le atendía con el ceremonial digno del monarca que representaba y era la figura central de la Corte virreinal, que era una versión en miniatura de la Corte Real en Madrid. Responsable directo ante el Consejo madrileño, cada virrey era el gobernante supremo del territorio bajo su control y presidía su principal órgano judicial, la Audiencia. Bajo sus órdenes estaban los funcionarios, tanto centrales como locales, que constituían la burocracia encargada de administrar la monarquía y de asegurar la obediencia de las órdenes reales.

Por lo tanto, la monarquía mantenía su cohesión por medio de una complicada estructura burocrática, lenta y engorrosa, pero impresionante para los cánones de la época. Estaba formada por funcionarios, algunos de los cuales eran originarios de los reinos que ayudaban a administrar, mientras que otros eran enviados allí por el gobierno central en Madrid por periodos cortos o largos. Estos funcionarios —los virreyes mismos, junto con los oidores de las Audiencias y los oficiales financieros de la Real Hacienda—, debían representar y mantener la autoridad real con la mayor eficiencia posible. Muchos tenían experiencia administrativa o judicial en territorios completamente distintos el uno del otro; por ejemplo, Pedro de la Gasca, quien fue enviado al Perú en 1546 para acabar con la rebelión de Pizarro, había servido previamente como juez de la Inquisición y visitador en el reino de Valencia, donde su trabajo consistió en hacer una investigación sobre la administración el reino.[5] El marqués de Montesclaros, virrey de la Nueva España entre 1603 y 1606 y del Perú de 1606 a 1614, llegó a las Indias después de tres años de experiencia administrativa como *asistente* de Sevilla, o representante de la Corona en la ciudad y, tras su regreso a España, fue nombrado consejero de Estado.[6] Hombres como éstos fueron los eslabones humanos que mantuvieron unida a la monarquía compuesta, y fue su experiencia administrativa en los distintos territorios la que les dio una visión integral de la monarquía, no sólo como la suma de sus partes.

Los funcionarios reales no eran los únicos encargados de vincular los territorios de la monarquía, siempre había desplazamientos entre los distintos dominios reales. Durante ochenta años España intentó, infructuosamente, derrotar la revuelta de los Países Bajos contra su dominio. Por lo tanto, numerosos contingentes de soldados reclutados en España e Italia sirvieron en los ejércitos españoles en Flandes. Toda travesía de la Carrera de Indias, desde Sevilla, llevaba emigrantes de la Península Ibérica —alrededor de 2,000 o 2,500 por año, en el siglo XVI—,[7] y entre quienes viajaban a España en las flotas de regreso estaban los llamados *indianos* o *peruleros*, que habían hecho fortuna en las Indias y esperaban llevar una vida opulenta en su patria de origen. Había comerciantes que viajaban entre España, Italia y Flandes o que cruzaban el Atlántico en busca de empresas lucrativas. También se sabe de algunos artistas que viajaron a la Nueva España, como el pintor flamenco Simón Pereyns (*ca.* 1530-1589), quien en 1566 se unió al séquito del nuevo virrey, el marqués de Falces,[8] o Pedro García Ferrer, quien acompañó a Juan de Palafox en su viaje trasatlántico de 1640 para ser obispo de Puebla.[9]

En esta monarquía mundial, unificada a primera vista sólo por la lealtad a un mismo rey, había otros elementos en común: todo imperio requiere de una ideología y una justificación para existir, y el español no fue la excepción. Durante sus tres siglos de existencia, las sucesivas generaciones en los puestos de mando y

4 Para la Nueva España: Alejandro Cañeque, *The King's Living Image. The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*, Nueva York y Oxford, Routledge, 2004.

5 Teodoro Hampe Martínez, *Don Pedro de La Gasca. Su obra política en España y América*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

6 Antonio Herrera Casado, *El gobierno americano del marqués de Montesclaros*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1990.

7 Nicolás Sánchez-Albornoz, "The Population of Colonial Spanish America", en Leslie Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, vol. 2, pp. 15-16.

8 Donna Pierce *et al.*, *Painting a New World. Mexican Art and Life, 1521-1581*, Denver, Denver Art Museum, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, 2004, pp. 55-56.

9 Montserrat Galí Boadella, *Pedro García Ferrer. Un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.

administrativos sustentaron su poder en la convicción de que les había sido confiada una misión divina. Los monarcas españoles, sus consejeros y funcionarios tenían como propósito fundamental la defensa, conservación y propagación de la fe, así como la preservación del patrimonio real. No en vano, los sucesivos monarcas conservaron el título de Reyes Católicos conferido por el papa a Fernando e Isabel, mismo que entrañaba privilegios y obligaciones. Se consideraban poseedores de una relación personal y directa con su Dios, vínculo que les imponía la pesada obligación de ver por el bienestar de sus pueblos y de cumplir la voluntad de Dios en la Tierra. En una época en que la Iglesia y la fe sufrieron el asedio constante de sus enemigos —musulmanes, judíos y "luteranos" o herejes protestantes—, los gobernantes monárquicos asumieron la misión divina de servir como el brazo derecho de la Iglesia. Como resultado, la estrecha relación entre el Estado y la Iglesia fue medular en la configuración de la España imperial.

La alianza entre el trono y el altar se manifestó de innumerables maneras. Por ejemplo, las campañas militares y navales patrocinadas por la Corona española contra el Imperio otomano y las fuerzas protestantes del norte de Europa; la reafirmación de los autos de fe de la Santa Inquisición, destinados a asegurar la pureza absoluta de la fe en todos los dominios del rey; los *Te Deum* con los que celebraban las victorias en todas las iglesias de la monarquía, así como en las complejas ceremonias religiosas con motivo de los nacimientos, matrimonios y decesos de la realeza. En el Nuevo Mundo, dicha alianza se reflejó en la proximidad de iglesias y catedrales con los centros de gobierno, como en el Zócalo de la Ciudad de México, por ejemplo, donde el palacio virreinal y la catedral rodean la plaza. Desde las primeras etapas de la Conquista y la colonización, esta alianza también se manifestó en el compromiso de la Corona de llevar a los pueblos de esas tierras hasta entonces desconocidas las bendiciones de una cristiandad que los sacaría de las tinieblas y los liberaría de las garras del demonio.

Este compromiso comenzó con el apoyo de la Corona a las órdenes religiosas en su misión evangelizadora. Y, posteriormente, en la medida en la que más indígenas eran bautizados y convertidos, mediante la creación de diócesis en las Indias y la consolidación de una Iglesia americana.

El hecho de que todos los reinos y provincias de la monarquía compartieran una fe común y se consideraran, al menos en cierta medida, parte de una causa común constituyó, obviamente, un elemento de unidad entre los territorios, de otra manera tan dispares. Fue una monarquía católica por excelencia, y los fieles que asistían a misa en Bruselas, Milán, Cuzco o Madrid siempre encontraban la misma forma de liturgia y ceremonial, así como conventos de las mismas órdenes religiosas —franciscanos, dominicos, agustinos y mercedarios— en todos los territorios. De manera similar, desde finales del siglo XVI, en Bruselas, Nápoles, Lisboa, Quito y muchas ciudades más, los miembros de la Compañía de Jesús construyeron sus iglesias a partir de la de Il Gesù en Roma, y fundaron los colegios donde educaban a las elites del imperio. Como resultado, éstas comenzaron a compartir sus valores y surgió un lenguaje cultural común. Estos valores se habían formulado en la omnipresente filosofía neoescolástica elaborada por los teólogos de la Escuela de Salamanca en el siglo XVI y diseminada en todo el mundo hispánico gracias a las universidades. Esta filosofía se sustentaba en la sociabilidad humana, el carácter jerárquico de la sociedad, que había sido ordenado por Dios, la visión del Estado como una comunidad moral y el deber del monarca y sus súbditos de promover el "bien común".

En el siglo XVII, los valores y posturas de la Contrarreforma se propagaron en los territorios de la monarquía, pero nunca de manera monolítica. Con el respaldo de los monarcas españoles, Roma trató de imponer las doctrinas y las prácticas promulgadas por el Concilio de Trento, aunque en general, los cultos locales no perdieron fuerza, ni siquiera en la misma España.[10] Las comunidades se aferraron con fervor a sus santos predilectos. La primera santa indígena de las Indias fue Isabel Flores de Oliva (1584-1617) quien, canonizada en 1671 como santa Rosa de Lima, fue nombrada "patrona universal y principal de toda la América".[11] En el transcurso del siglo XVII en Nueva España, la Virgen de Guadalupe se convirtió en el centro de la devoción de indígenas y criollos por igual.[12] Al lado de estas formas de culto regional, los santos adquirieron su propia circunscripción; por ejemplo, san José, el carpintero, atrajo especialmente a los grupos de artesanos.[13] En el virreinato del Perú, se desarrolló un culto en torno a los siete arcángeles (cinco de los cuales son apócrifos), representados en espléndidas series de lienzos como guardianes armados de la fe; culto que floreció pese a las serias sospechas sobre su ortodoxia en la España metropolitana.[14] Las rivalidades tradicionales entre las distintas órdenes religiosas exacerbaron dichos desacuerdos doctrinales. En particular, la doctrina de la Inmaculada Concepción,

10 William A. Christian Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

11 Luis Millones, *Una partecita del cielo. La vida de santa Rosa de Lima narrada por don Gonzalo de la Maza, a quien ella llamaba padre*, Lima, Horizonte, 1993 y Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica, Banco Central de Reserva del Perú, 2005.

12 Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1953 y David A. Brading, *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

13 Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, San Sebastián, Nerea, 2002, p. 76.

14 Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.

enérgicamente defendida por los dominicos, enfrentó a franciscanos y jesuitas en un cúmulo de agrias disputas que cimbraron a la Iglesia española en el siglo XVII, y complicaron aún más la ya compleja relación entre la Corona y el papado.[15]

Así, la fe común dividía tanto como unía. Al igual que las variadas instituciones políticas y los gobiernos de los distintos reinos, esto reflejaba el carácter heterogéneo de los pueblos y los territorios de la monarquía; no obstante, como elementos unificadores, la Corona y la Iglesia significaban una presencia poderosa. Cuando era necesario, la Corona, sostenida por la plata de las Indias, enviaba importantes refuerzos militares para sofocar rebeliones y disturbios. Sin embargo, generalmente dependía de formas más sutiles de presión; contaba con las inmensas reservas del patrocinio real, con las que dispensaba títulos nobiliarios, puestos honoríficos y lucrativos en la administración, además de cesiones de tierra y señoríos como recompensa al servicio leal. Todo esto creó una vasta red de influencias y patrocinios que vinculó a las elites provinciales —entre ellas, las de las Indias— con la Corte del lejano Madrid.

Durante los dos siglos de gobierno de la Casa de Austria, la Corona y las elites se mantuvieron unidas mediante un pacto tácito basado en sus mutuos intereses; el monarca necesitaba de las elites para gobernar sus extensos y distantes dominios, y él aseguraba el patrocinio y era el garante de la estabilidad política y social, que creían en permanente riesgo frente a las violentas pasiones de las masas. Además, la Iglesia apoyó todo propósito por mantener al pueblo bajo control: desde el púlpito, inculcaba el deber de la obediencia, y la constante glorificación de la majestad de la realeza ayudaba a infundir entre los súbditos, ya fueran del campo napolitano o de las minas del Perú, una lealtad ferviente hacia la persona del monarca, quien creían los ayudaría, si tan sólo estuviera propiamente informado.

En realidad, la monarquía funcionaba gracias a un diálogo continuo entre el gobierno de Madrid y las elites de los diferentes reinos y provincias, mediado por las diversas instituciones locales y centrales y los órganos corporativos, como los cabildos o ayuntamientos. Cabría describir este diálogo en términos de "centro" y "periferia", con la salvedad de que ningún reino se percibía como periférico, sino como central, por derecho propio.[16] Incluso esa creación relativamente reciente, el virreinato de la Nueva España, desde principios del siglo XVII empezó a considerarse a sí mismo como el punto de encuentro entre Europa y China y, por ende, como el centro del mundo.[17]

Durante las centurias de los Habsburgo, este diálogo centro-periferia se fundamentó en una filosofía política implícita, que partía de la noción de un contrato entre el rey y los habitantes de sus distintos reinos. El pueblo había entregado su soberanía voluntariamente al monarca, a cambio de que éste gobernara con sabiduría y corrigiera los abusos de sus funcionarios cuando se le informara de ellos. Si el monarca no cumplía y rompía el contrato gobernando como un tirano, como último recurso se le retiraba la lealtad y la soberanía volvía al pueblo. El funcionamiento eficaz de esta relación contractual dependía de un delicado equilibrio entre el rey, necesariamente distante, y la "patria", concepto que no sólo incluía el territorio físico del reino o provincia, sino sus leyes, instituciones y el estilo tradicional de vida de la comunidad desarrollado con el paso del tiempo. El mismo monarca era parte integrante de esta comunidad real e imaginaria, pero si surgían tensiones entre el gobernante y sus gobernados, como a menudo sucedía, la tendencia general entre éstos era insistir, con renovada vehemencia, en las glorias y virtudes únicas de su propia patria.[18]

A fines del siglo XVI y principios del siguiente, este delicado equilibrio fue objeto de renovadas presiones; aunque todos los territorios bajo la Corona estaban nominalmente en condiciones de igualdad en virtud del principio de *union aeque principaliter*, uno de ellos dominaba claramente: el de Castilla. Los tercios de Castilla habían dado al rey su formidable poderío militar y reputación, y los conquistadores y pobladores castellanos habían conseguido las riquezas aparentemente ilimitadas de las Indias. La decisión de Felipe II de ubicar la capital de su imperio en el corazón de Castilla sirvió para reforzar la superioridad castellana tanto entre los propios castellanos como entre los que no lo eran. La aristocracia de Castilla se aprovechaba de su proximidad con el rey, y los consejeros y los funcionarios castellanos exhibían la preocupante tendencia a considerar al imperio como propio. Además, el idioma del gobierno era el castellano. Como afirma el famoso prólogo a la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija: "Siempre la lengua fue compañera del imperio". Incluso, aunque las órdenes reales se transmitieran en la lengua del territorio —como en Cataluña o Portugal—, el mero hecho de que el castellano fuera

15 Isaac Vázquez Janeiro, "Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVIII", en Ricardo García-Villoslada (dir.), *Historia de la iglesia en España, 4. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 455-460 y Fernando Negredo del Cerro, *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas, 2006, pp. 156-164.

16 Mireille Peytavin, "Españoles e italianos en Sicilia, Nápoles y Milán durante los siglos XVI y XVII: Sobre la oportunidad de ser 'Nacional' o 'Natural'", *Relaciones*, vol. XIX, núm. 73, Michoacán, invierno, 1998, p. 88.

17 Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, París, La Martinière, 2004, pp. 103-105.

18 Para el debate sobre la noción de "patria" en España, pero con repercusiones en las otras partes de la monarquía: Francisco Xavier Gil Pujol, "Un rey, una fe, muchas naciones. Patria y nación en la España de los siglos XVI-XVII", en Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo J. García García (coords.), *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 3976.

la lengua del gobierno central le otorgaba evidentes ventajas. Los miembros de las elites provinciales que aspiraban a ingresar al servicio real, ya fuera como soldados o como burócratas, deseaban hablar el castellano con fluidez. Ser la lengua de la Corte, aumentó su prestigio.

Los extraordinarios logros del Siglo de Oro castellano en la literatura y el teatro le dieron aún mayor reconocimiento como la lengua de la cultura y el refinamiento. Las grandes obras de este periodo, como *Guzmán de Alfarache* y *Don Quijote* se leyeron en todo el imperio; incluso desde 1607, don Quijote y su fiel compañero Sancho Panza aparecieron como personajes en una fiesta en Pausa, en el virreinato del Perú.[19]

La educación también fortaleció la influencia del castellano como la lengua del imperio; por ejemplo, el habla y los modales de las elites urbanas de Cataluña y Valencia se fueron castellanizando en los siglos XVII y XVIII, en parte como resultado de la tendencia de los jesuitas por hacer del castellano la lengua de la enseñanza en sus colegios.[20] Así, la lengua y la cultura castellanas, dependiendo de la resistencia y vitalidad de las lenguas y culturas con las que entraron en contacto, fueron otro elemento en común entre las elites de la monarquía. Pero, en el mejor de los casos, este predominio cultural fue un eslabón frágil e incluso contraproducente, como lo evidenciaron los conflictos sobre el uso del castellano en la Cataluña de Felipe IV.[21] Al menos en algunos de los territorios leales al rey de España, la castellanización progresiva de la cultura y el vocabulario acrecentaron esa sensación incómoda de que la monarquía se iba transformando en el imperio de Castilla.

Las políticas madrileñas, en particular bajo el gobierno del conde duque de Olivares, entre 1621 y 1643, no hicieron nada para contrarrestar la idea de que ese proceso paulatino de castellanización era parte del programa político velado de los ministros de Madrid. Por otro lado, las constantes guerras en las que España se vio involucrada fueron agotando, poco a poco, los recursos de Castilla y sus reservas de soldados. Como resultado, surgió la necesidad de repartir con mayor equilibrio la carga entre los diferentes territorios de la monarquía. Olivares estaba muy preocupado por lo que llamó "esta sequedad y separación de corazones que hasta ahora ha habido" entre los distintos reinos de la monarquía,[22] y ansiaba una alianza más estrecha, empezando por una Unión de Armas; es decir, una colaboración militar en contra de los enemigos de España. Existía la convicción, ampliamente compartida, de que sus proyectos de alianza significaban la imposición de las leyes castellanas en los reinos de la Península Ibérica que no formaban parte de la Corona de Castilla. Este temor, aunado a la repercusión de las políticas fiscales de Olivares, provocó la profunda crisis de 1640, cuando Cataluña y Portugal se levantaron en contra del gobierno de Madrid. El desastroso fracaso de las directrices del conde duque significó el restablecimiento, en la segunda mitad del siglo XVII, de las políticas tradicionales de la Casa de Austria, basadas en la aceptación de la diversidad de los reinos de la monarquía y la preservación de sus respectivas identidades.

Durante los años de la crisis, Diego Saavedra Fajardo publicó su famosa *Idea de un príncipe político christiano. Representada en cien empresas*. En la Empresa 61 expresó sucintamente el principio rector del gobierno de los Habsburgo que prevaleció antes, e inmediatamente después de Olivares: "Cada uno de los reinos es instrumento distinto del otro en la naturaleza, y disposición de sus cuerdas, que son los vasallos; y así, con diversa mano y destreza se han de tocar y gobernar".[23] Era de esperarse que, tarde o temprano, pese a la catástrofe de la época de Olivares, una nueva generación de políticos de Madrid pretendiera imponer mayor unidad y uniformidad en los dispares reinos de la monarquía. Sin embargo, hasta ese momento seguía siendo una monarquía compuesta por muchas patrias distintas, cada una con su propia naturaleza o identidad, y con sus propias necesidades en la forma de gobernar.

No obstante, la naturaleza individual de los reinos estaba inevitablemente determinada por el hecho de pertenecer a una monarquía global, con un monarca y una fe comunes. Algunos territorios, en especial Flandes y los reinos italianos, poseían tradiciones culturales muy arraigadas, y aun así sintieron la atracción gravitacional de la Corte de Madrid; por ejemplo, se imitaba el estilo solemne del comportamiento español, así como la moda en el vestir. Felipe II, a menudo de luto, impuso la moda de ataviarse elegantemente de negro. Resulta significativo señalar que después de que un destacado noble napolitano, el duque de Nocera, adoptara la moda francesa tras visitar París en la tercera década del siglo XVII, las autoridades españolas hayan visto eso como indicio de su poca confiabilidad política.[24]

19 Para Mateo Alemán y Cervantes en las Indias: Pedro J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Diputación de Sevilla, 2005, pp. 228-236. Para la fiesta en Pausa: Francisco Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1957, pp. 573-574.

20 James S. Amelang, *Honored Citizens of Barcelona. Patrician Culture and Class Relations, 1490-1714*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 190-195.

21 John H. Elliott, *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain, 1598-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 321-322.

22 John H. Elliott y José F. de la Peña (comps.), *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, 1978-1981, vol. 1, p. 187, doc. IX. Para sus políticas: John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986.

23 Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas. Idea de un príncipe político cristiano*, edición de Quintín Aldea Vaquero, Madrid, Editora Nacional, 1976, vol. 2, p. 614.

24 John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares...*, *op. cit.*, pp. 615-616.

ANTONIO RODRÍGUEZ
Virgen de Guadalupe, ca. 1680



Sin embargo, aunque los territorios de la monarquía resintieron la influencia de la cultura hispánica emanada desde Madrid y transmitida por las Cortes virreinales, fueron ellos mismos los que contribuyeron a hacer de dicha cultura lo que fue. El Escorial, monasterio que marcó una pauta en el tipo de construcción de los edificios oficiales españoles, es una combinación del sobrio clasicismo italiano con elementos flamencos y portugueses.[25] La obra del gran maestro flamenco Rubens, quien visitara Madrid en una misión diplomática entre 1628 y 1629, tuvo una profunda influencia en los estilos artísticos de la España de Felipe IV y Carlos II y, allende el Atlántico, en los artistas de la Nueva España, como Cristóbal de Villalpando.[26]

Como consecuencia la producción local de obras de arte fue clasificada como "sincrética" o "híbrida", pero la cultura hispánica transmitida a través de Sevilla o Madrid era una cultura híbrida en sí misma, producto de una gran variedad de fuentes. Durante la primera mitad del siglo XVI, la Península Ibérica asimiló la gran cultura humanista de la Europa del Renacimiento; desde mediados de ese siglo hasta fines del siguiente, recibió la influencia de la literatura, el arte y la arquitectura de las sociedades de la Contrarreforma y a su vez influyó en ellas. Aunque en este segundo periodo la Roma barroca —que también tuvo mucha presencia española— constituyó, de manera inevitable, una fuente profunda de inspiración, los territorios de la monarquía (como Flandes) que tuvieron un contacto cercano y constante con Madrid nutrieron la creatividad cultural de la España del Siglo de Oro.

La fachada austera de El Escorial muestra cómo un estilo híbrido puede ser mucho más que la mera réplica de los elementos que toma prestados. Esta obra de Juan de Herrera fue una creación distintiva con mérito propio que influyó en los arquitectos contemporáneos y posteriores de la monarquía. La monumental entrada del palacio virreinal de Lima es idéntica a la de este edificio.[27] Los elementos dóricos de El Escorial aparecen en la catedral de la Ciudad de México que, como la de Puebla, se inspiraron en el proyecto de Diego de Siloé para la catedral de Sevilla, y otras catedrales del sur de España, construidas por él o con marcada influencia suya.[28] Los resultados de estos préstamos pueden calificarse peyorativamente como "provincianos", pero los artistas provincianos no necesariamente están condenados a ser imitadores serviles. A los arquitectos, artistas y artesanos locales quizá les tome un tiempo liberarse de la excesiva dependencia del modelo central pero, en su momento, imprimirán a su trabajo características locales distintivas que le confieren un carácter propio.[29]

En algunas situaciones, sin embargo, puede haber más libertad para la interacción creativa que en otras. Éste fue el caso de la monarquía española, en la que existía una clara diferencia entre los dominios europeos del monarca y sus territorios americanos. España misma, la Italia española y los Países Bajos españoles desarrollaron esencialmente "culturas de contacto", en las que la interacción relativamente libre y equitativa entre las distintas partes llevó a una mutua aculturación. Por otra parte, las Indias fueron una "cultura de conquista", de aculturación forzada, en la que los conquistadores impusieron, o intentaron imponer, sus deseos, gustos y valores a la población sojuzgada.[30] Provenientes de distintas regiones de la Península Ibérica, los primeros conquistadores se vieron obligados a reducir al mínimo y amalgamar una infinidad de estilos y prácticas regionales, a fin de consolidar la conquista cultural en un ambiente ajeno y hostil. Además, lo hicieron bajo el mando de una Corona y una Iglesia con proyectos políticos específicos para las tierras recién conquistadas. Bajo el mando real, las nuevas ciudades y pueblos se erigieron siguiendo un plan de retícula en torno a una plaza mayor central, y en todas las Indias la proliferación de iglesias y conventos, a partir de unos cuantos sencillos modelos, proclamó el triunfo de la cristiandad española sobre los pueblos paganos. Como conquistadores, los españoles se consideraron los herederos naturales de los antiguos constructores del Imperio romano.[31] No sorprende, entonces, que hayan adoptado motivos arquitectónicos de las construcciones de la Roma imperial e impusieran en grandes extensiones del Nuevo Mundo una uniformidad arquitectónica y urbanística sin paralelo en el Viejo Mundo.[32]

Sin embargo, con el tiempo, estas sociedades recién conquistadas desarrollaron sus propias identidades culturales. Los artesanos indígenas adaptaron sin tardanza su destreza para satisfacer las demandas de los conquistadores, e inevitablemente su trabajo reveló algo de sus técnicas y tradiciones previas a la Conquista. En ocasiones, los resultados fueron muy innovadores, como cuando

25 George Kubler, *Building the Escorial*, Princeton, Princeton University Press, 1982 y Catherine Wilkinson-Zerner, *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 28-30.

26 Alexander Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Jonathan Brown, *Painting in Spain*, 1500-1700, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998, p. 198 y Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

27 Gauvin A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, Londres, Phaidon, 2005, p. 142.

28 *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, 1999, pp. 226 y 228.

29 Para el tema del "provincialismo" y el juego entre las tradiciones locales y centrales: Jonathan Brown, "Introduction. Spanish Painting and New Spanish Painting, 1550-1700", en Donna Pierce *et al.*, *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, 2004, pp. 17-24 y, del mismo autor, "Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española", en Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 23-27.

30 Para el concepto de "cultura de conquista" y su aplicación a la América española: George M. Foster, *Culture and Conquest. America's Spanish Heritage*, Chicago, Quadrangle Books, 1960.

31 David A. Lupher, *Romans in a New World. Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

32 Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest. Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

los artesanos mexicanos, a sugerencia de los frailes, reprodujeron temas cristianos con la técnica del arte plumaria empleada desde mucho tiempo antes de la llegada de Cortés.[33]

Pero a pesar de la presencia de una enorme población indígena y del surgimiento de una creciente clase mestiza, los conquistadores y sus descendientes criollos dominaban la vida artística y cultural en los virreinatos, lo cual derivó en una cultura evidentemente hispánica, aunque se hubiesen asimilado elementos indígenas así como elementos orientales inspirados en las importaciones exóticas de Asia, introducidas por el comercio a través del Pacífico tras la conquista española de las Filipinas. El transporte de biombos japoneses en los galeones de Acapulco —y que después fueron imitados por los artesanos mexicanos— es un ejemplo sorprendente de cómo este comercio añadió elementos nuevos y distintivos al ambiente cultural en el que la elite criolla de la Nueva España creó un estilo de vida propio.[34]

Conforme las sociedades del Nuevo Mundo fueron ocupando su lugar dentro de la monarquía global bajo el mando de las elites criollas, empezaron a reaccionar ante los decretos de Madrid como lo hacían los reinos europeos. Los nuevos virreinatos y algunos territorios que habían sido delimitados bajo la jurisdicción de las Audiencias, como el nuevo reino de Granada o el de Quito, no eran colonias, sino reinos, y esperaban que los ministros y funcionarios reales los trataran como tales. Al igual que otros territorios de la monarquía, dieron origen al desarrollo de su propia noción de "patria". Este "patriotismo criollo", que se fue consolidando en el transcurso del siglo XVII, se manifestó de diversas maneras: la celebración, en prosa o en verso, de los rasgos distintivos y las bellezas de la patria, como el poema *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena; las historias locales y regionales que empezaron a considerar los logros de las civilizaciones anteriores a la Conquista como fuente de orgullo, y las devociones y cultos particulares, como el de la Virgen de Guadalupe en la Nueva España o el de Copacabana en Perú.[35]

El surgimiento del patriotismo criollo reflejaba la creciente confianza de las sociedades de los conquistadores una vez arraigados a su ambiente americano; para la segunda y tercera generaciones de pobladores, América empezó a ser un hogar tanto como lo era España. Construyeron sus "repúblicas de españoles" en estas sociedades racialmente divididas, pero seguían considerándose españoles y conservaron su lealtad inquebrantable hacia el monarca. Sin embargo —como en el resto de la monarquía—, dicha adhesión iba de la mano con la fidelidad a una patria que, con cada generación, iba adquiriendo un mayor sentido de identidad. La complejidad racial de las sociedades dominadas por los criollos también desempeñó un papel importante en el fortalecimiento de esta doble lealtad. La presencia de la población indígena, el surgimiento de una casta de mestizos y la llegada de gran número de esclavos negros influyeron en el establecimiento, sobre todo en las ciudades, de poblaciones potencialmente volátiles donde convivía una mezcla de razas y colores. En estas circunstancias, la fidelidad a la Iglesia, a la Corona y a la patria podría cimentar la unificación social de los distintos grupos étnicos con la idea de ejercer mayor control sobre ellos. Las grandiosas procesiones religiosas en México, Lima y otras ciudades de las Indias —en las que cada cofradía y comunidad contaba con un espacio asignado— eran manifestaciones fehacientes de sociedades unidas y disímiles al mismo tiempo.

No causa asombro, pues, que el surgimiento de estas patrias distintivas en la América española propiciara el desarrollo de tradiciones regionales y locales en la cultura y las artes. El arte de la Nueva España, por ejemplo, empezó a diferenciarse del de la madre patria alrededor de mediados del siglo XVII, al apropiarse y adaptarse exitosamente a sus gustos y propósitos el estilo romanizado de la Sevilla[36] de fines del siglo XVI y principios del XVII.[37] Por su parte, Quito se convirtió en un importante centro de producción de un estilo de imaginería religiosa fácilmente identificable.

Con todo, estos procesos se dieron dentro del contexto generalizado de la cultura hispánica barroca que se desarrolló, a partir de condiciones similares, en las Indias españolas. Las Cortes virreinales de la Nueva España y el Perú, beneficiarias directas de las nuevas modas españolas, fueron centros de mecenazgo y consumo de enorme importancia, aunque la Iglesia y las órdenes religiosas —patronos de las artes y árbitros del buen gusto— predominaron con sus encargos permanentes para la creación de nuevos edificios, retablos e imágenes religiosas. El mecenazgo también provenía de la elite criolla, con tiempo y dinero en sus manos, ya que ansiaba reafirmar su estatus por medio del consumo ostentoso. Estas sociedades eran ricas en plata y podían gastar cuantiosas sumas, por lo que, un enorme aumento en la producción artística, aunado a los patrocinios, se registró sustento de la civilización americana barroca, vital y distintiva de fines del siglo XVII e inicios del XVIII. Ésta fue la época de los impresionantes logros de Carlos de Sigüenza y Góngora y de sor Juana Inés de la Cruz en la literatura y el estudio, así como de la expansión de las fachadas profusamente

33 Para el desarrollo de formas culturales híbridas en la Nueva España del siglo XVI: Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.

34 Elisa García Barragán, "La plástica mexicana: transculturación e identidad", en *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Exterior, Fundación Santillana, 2003, pp. 75-77.

35 Para el "patriotismo criollo" y su surgimiento: David A. Brading, *The First America. The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State, 1492-1867*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

36 Jonathan Brown, "Introduction: Spanish Painting...", *op. cit.*, p. 21.

37 Alexandra Kennedy (ed.), *op. cit.*

ornamentadas de tantas iglesias y la extraordinaria imaginería religiosa en las artes visuales.

En esta civilización barroca, las elites criollas gozaban de una mayor libertad de maniobra que en épocas anteriores. La Corona seguía siendo intervencionista, pero la crisis de mediados del siglo y sus graves consecuencias financieras debilitaron su dominio y la obligaron a poner a la venta puestos administrativos y judiciales. De manera natural, las familias criollas aprovecharon estas posibilidades de ascenso y compraron cargos en la administración local y central, acrecentando así su predominio social y económico.[38] En 1700, en América, así como en la Península Ibérica y en la Italia española, la balanza se inclinó del centro a la periferia.

En ese momento, sin embargo, la monarquía sufriría una crisis aún mayor que la de 1640. La muerte de Carlos II, sin heredero, y el ascenso de la dinastía francesa de los Borbones al trono español suscitaron un conflicto internacional de grandes proporciones: la Guerra de Sucesión española y una guerra civil. Los Borbones consiguieron la sucesión bajo el acuerdo internacional de paz del Tratado de Utrecht de 1713, y la monarquía, tal como había existido durante los Habsburgo españoles, fue despojada de algunos de sus territorios más preciados. Conservó intactas las Indias, pero tuvo que ceder los Países Bajos y los reinos italianos a los Habsburgo austriacos, con lo cual quedó reducida a España, las Indias y sus distantes posesiones en Filipinas.

Pronto, la nueva dinastía dejó en claro que la mermada monarquía no se gobernaría como antaño. El hecho de que los reinos de la Corona de Aragón hubieran desafiado a Felipe V, el primer monarca de la Casa de Borbón, apoyando a su rival Habsburgo en sus aspiraciones al trono, fue suficiente para que el nuevo régimen retomara las políticas que el conde duque de Olivares había intentado implantar sesenta años antes, aunque de manera más radical. Bajo los Decretos de Nueva Planta, impuestos entre 1707 y 1716, en Aragón, Valencia y Cataluña se abolieron los fueros y libertades tradicionales y pasaron a depender directamente del gobierno central en Madrid. Al apoyar a la nueva dinastía, el País Vasco y Navarra permanecieron intactos, pero en extensas regiones de España la imposición de los Decretos de Nueva Planta significó la desaparición de la forma de gobierno practicada durante los dos siglos de la Casa de Austria. La "España horizontal" de los Habsburgo fue reemplazada por la "España vertical" de los Borbones.[39] El nuevo orden sería la uniformidad, no la diversidad.

Los rivales de la España de finales del siglo XVII la percibían como un país en franco retroceso, encaminado quizá hacia su declive final, y la nueva dinastía trajo de Francia un ambicioso plan de modernización y renovación. El nuevo monarca, más autoritario, reformó el sistema del gobierno central radicalmente; se introdujo una variedad de funcionarios locales, los intendentes, y el gobierno emprendió un programa cuyo objetivo era restaurar la reputación internacional de España y resucitar su economía y su poderío militar y naval.

Este proyecto de renovación se extendió también a los ámbitos de la cultura y la moda, donde el cambio fue tan radical como en el sistema de gobierno. Nada simbolizó más vívidamente la ruptura con el pasado que la introducción en España de la peluca blanca, tan usada por hombres y mujeres en la Corte de Luis XIV. Felipe V trajo consigo los gustos y estilos parisinos, aunque el origen italiano de su segunda esposa, Isabel de Farnesio, así como la contratación de arquitectos italianos en los proyectos de la realeza se manifestaron en una fuerte tendencia italianizante.[40] Se emprendió la renovación de los viejos palacios y la construcción de nuevos recintos palaciegos, como el enorme Alcázar de Madrid. El antiguo edificio, pletórico de referencias a los Habsburgo, había quedado destruido por el incendio de 1734, y la reconstrucción y decoración del nuevo se impregnaron de la energía de toda una generación de arquitectos, escultores y artistas. La construcción de los palacios iba acompañada de ambiciosos proyectos de arquitectura de paisaje, y los jardines, muy formalmente diseñados a la manera francesa, reemplazaron los anteriores, ya pasados de moda.

La simetría, el orden y el utilitarismo estaban a la orden del día, y las actividades artísticas debían regirse bajo nuevos parámetros. Se fundaron academias similares a las de Francia: la Real Academia Española de la Lengua, en 1714; la Real Academia de la Historia, en 1738, para promover su estudio en beneficio de los intereses del Estado, y, en 1752 —bajo el reinado de Fernando VI, sucesor de Felipe V—, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que desempeñó un papel fundamental con la introducción de la estética neoclásica que empezaba a dominar en los últimos años de la centuria. A todas, la Corona les imprimió el sello de su autoridad.

Al menos al principio, el influjo de muchas de las nuevas modas y gustos borbones se limitó a los círculos cortesanos, pero la llegada de la nueva dinastía fue como una bocanada de aire fresco en un espacio sofocante y España se sintió refrescada por estas nuevas brisas europeas. El espíritu pragmático y empírico de la primera etapa

38 John H. Elliott, *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America, 1492-1830*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006, p. 175, y Mark A. Burkholder y Devitt S. Chandler, *From Impotence to Authority. The Spanish Crown and the American Audiencias, 1687-1808*, Columbia, University of Missouri Press, 1977.

39 Ricardo García Cárcel, *Felipe V y los españoles*, Barcelona, Plaza Janés, 2002, pp. 114-124.

40 Para un panorama de las artes bajo el reinado de Felipe V: Yves Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Burdeos, Féret, 1960.

de la Ilustración se vio reflejado en los escritos del benedictino Benito Jerónimo Feijoó, cuyo *Teatro crítico universal* (1726-1739) reveló a los lectores de ambos lados del Atlántico un enfoque racionalista de los misterios del universo y la sociedad humana. La Iglesia seguía siendo muy poderosa y, en general, las universidades eran los bastiones del pensamiento conservador. Sin embargo, se empezó a gestar un nuevo espíritu, que en algunos casos reemplazaba la cultura barroca heredada del siglo anterior y, en otros, la exacerbaba. En las Indias, en particular, donde la comprensión e interpretación del pasado precolombino era un reto constante para los estudiosos, los pensadores criollos del siglo xviii optaron por rechazar enérgicamente los textos canónicos y siguieron perpetuando la cultura barroca que, por lo menos en este rubro, mantuvo su vitalidad y capacidad de renovación.[41]

Las Indias ocuparon un lugar central en el programa de las reformas borbónicas. Tras la pérdida de la mayor parte de sus dominios europeos, la Corona necesitaba más que nunca los ingresos de sus posesiones americanas. Su meta a largo plazo planteaba una explotación más eficaz de los recursos fiscales de las Indias, en beneficio de la madre patria. Sin embargo, se requería un mayor control real para recuperar los poderes que habían pasado a manos de la elite criolla durante el siglo xvii. Aunque durante los reinados de Felipe V (1700-1746) y Fernando VI (1746-1759) ya se habían tomado algunas medidas provisionales en este sentido, los asuntos domésticos habían entorpecido cualquier intento de reforma en las Indias, hasta la ascensión de Carlos III al trono en 1759.

El programa de reformas aplicado por el nuevo rey y sus ministros durante casi treinta años tuvo repercusiones sustanciales en el Imperio español de las Indias, aunque no siempre alcanzó las metas buscadas. Su intención era integrar a las Indias a una monarquía centralizada para crear, en sus propias palabras, "un solo cuerpo de nación".[42] En este nuevo Estado-nación integral no había cabida para los reinos independientes o semiindependientes y, como rasgo característico de la época, los ministros, por lo menos entre ellos mismos, empezaron a referirse a los territorios americanos de la Corona no como reinos, sino como colonias, con todo el sentido de subordinación y dependencia que este término conlleva.[43] Así, una renovada clase de funcionarios reales más autoritaria, arribó a las Indias con la determinación de reformar y racionalizar el sistema administrativo y fortalecer el poder de la Corona.

La autoridad real también resolvió ejercer un control más estricto sobre la Iglesia y las órdenes religiosas. Se empezó a considerar que los jesuitas representaban un peligro por su insumisión al mandato real, y en 1767, siguiendo el ejemplo de los reyes de Francia y Portugal, Carlos III ordenó la expulsión de la Compañía de Jesús de todos sus dominios a ambos lados del Atlántico. En las Indias, donde los jesuitas habían formado generación tras generación a la elite criolla, las consecuencias fueron dramáticas; se suscitaron violentas protestas que fueron reprimidas con la fuerza; los colegios jesuitas fueron clausurados, sus misiones fronterizas abandonadas y sus grandes extensiones de tierra puestas a la venta.[44]

Su expulsión, como es obvio, tuvo repercusiones inevitables en el arte. La Compañía había puesto mucho empeño en mantener y perpetuar el barroco en América con el encargo de cuadros para sus iglesias, retablos de talla elaborada e imágenes religiosas. Por ejemplo, en el vasto territorio perteneciente a la jurisdicción de la Audiencia de Quito, los arquitectos, artistas y artesanos mostraron una gran inspiración en la edificación de la magnífica iglesia jesuita de la ciudad, cuya ornamentada fachada se terminó sólo dos años antes de la expulsión.[45] Con el destierro de los jesuitas, la Corona había eliminado un impedimento significativo para imponer el neoclasicismo en América, el cual ya había empezado a transformar el arte y la arquitectura en Madrid. Era un nuevo estilo visual sobrio, antítesis del barroco exuberante de antaño, que armonizaba con la forma austera del catolicismo español, favorecido en ese entonces por la Corte.

Gradualmente, Carlos III y sus ministros fueron ejerciendo un mayor control sobre la Iglesia y el Estado en la Península Ibérica y en América. Las reformas fiscales y administrativas de fines del siglo xviii lograron incrementar los ingresos provenientes de las Indias. La paulatina liberalización del comercio entre España y sus posesiones americanas —monopolio del Consulado de Comerciantes con sede en Sevilla y a partir de 1717 en Cádiz— abrió el comercio trasatlántico a las provincias periféricas de la Península Ibérica con beneficios en ambos lados del océano. Con las cuantiosas inversiones de los comerciantes y los hombres de negocios en la minería, la producción de plata americana alcanzó un crecimiento espectacular en el siglo xviii, dejando atrás el periodo de estancamiento de mediados de la centuria anterior.

41 Jorge Cañizares-Esguerra, *How to Write the History of the New World. Historiography, Epistemologies and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

42 Richard Konetzke, "La condición legal de los criollos y las causas de la Independencia", *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 2, Sevilla, 1950, p. 45, *Dictamen* de 1768.

43 Guillermo Céspedes del Castillo, *Ensayos sobre los reinos castellanos de Indias*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, p. 300.

44 Teófanes Egido (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 256-273.

45 Alonso Ortiz Crespo, "La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito", en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos xvii-xix*, San Sebastián, Nerea, 2002, pp. 87-107. Para la influencia de los jesuitas en las artes en América: Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, "The Artistic and Architectural Impact of the Jesuits in Spanish America", en John W. O'Malley y Gauvin A. Bailey (eds.), *The Jesuits and the Arts 1540-1773*, Filadelfia, Saint Joseph's University, 2005, pp. 269-360.

La prosperidad de la América hispánica, y particularmente de la Nueva España, donde las minas al norte estaban produciendo plata en cantidades sin precedentes, se veía reflejada en los programas de renovación urbana y en los grandes proyectos de construcción. Los funcionarios y virreyes ilustrados, como Antonio María de Bucareli, virrey de la Nueva España entre 1771 y 1779, se habían propuesto convertir las ciudades americanas en algo parecido al ideal concebido por la Europa de la Ilustración.[46] Patrocinaron nuevos edificios de estilo neoclásico, como la Escuela de Minas en la Ciudad de México y la Casa de Moneda en Santiago de Chile, crearon academias similares a las de Madrid y, en general, difundieron en las Indias las ideas y prácticas de la Ilustración. Algunos sectores de las elites criollas recibieron las nuevas ideas con entusiasmo, pero también suscitaron cierta resistencia generalizada entre otros sectores de las elites y las clases populares. Los grupos más conservadores de la sociedad estaban enfurecidos por lo que consideraban un atentado de las fuerzas seculares contra los fundamentos de la religión; los gremios herméticos vieron en peligro sus intereses; las elites criollas resintieron el dominio de los recién llegados —los peninsulares— al gobierno, y las masas se opusieron enérgicamente a las reformas fiscales. No es de sorprender, pues, el estallido de grandes revueltas, como la rebelión andina de Túpac Amaru II en 1780, o la de los Comuneros de Nueva Granada en 1781.

Ambas rebeliones fueron eventualmente sofocadas, pero no las tensiones que originaron. La imposición de las reformas por parte de funcionarios insensibles a las condiciones locales y al sentir de los criollos fortaleció el patriotismo. No obstante, este sentimiento patriótico entre los criollos y los mestizos venía acompañado de una profunda lealtad hacia el monarca, y no había indicios para pensar que a fines de aquel siglo la América hispánica seguiría el ejemplo de las colonias británicas de América del Norte en su búsqueda por la independencia. Un pequeño grupo de criollos había adquirido el lenguaje de la Revolución francesa y de la Independencia estadounidense, pero la demanda de la abrumadora mayoría era la de siempre: un trato de pares con sus primos españoles. Cuando Napoleón invadió España en 1808 y expulsó a la dinastía, los devastadores sucesos en la Península Ibérica generaron un sentimiento renovado de solidaridad con la madre patria. En América, al igual que en España, surgieron las llamadas Juntas para apoyar la legitimidad del destituido Fernando VII, figura, por cierto, poco prometedora.

Cuando las Cortes de Cádiz se reunieron en 1812 para esbozar una Constitución liberal, se invitó a los representantes americanos, si bien no en una medida proporcional al tamaño de sus poblaciones. Sin embargo, el primer artículo de la flamante Constitución parecía, al menos a primera vista, responder a las demandas criollas de igualdad: "La Nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios".[47] La vieja monarquía española, creada por los Habsburgo y reestructurada por los Borbones, sufriría una nueva metamorfosis: quería convertirse en una nación unificada y con lineamientos liberales. Pero esta noble causa nunca se llevó a cabo. Las Cortes de Cádiz fueron tan insensibles como los reformadores Borbones ante la realidad americana, y esto generó un clima de desilusión generalizada. Cuando Fernando VII, una vez restituido en el trono, revocó la Constitución y trató en vano de reinstaurar el autoritarismo del pasado, la decepción fue total. En consecuencia, una tras otra, las patrias americanas le dieron la espalda a un gobierno que no había sido capaz de entender sus problemas y lucharon por proclamar su independencia.

Las primeras décadas del siglo XIX atestiguaron la disolución de la monarquía y el imperio que había iniciado su espectacular trayectoria histórica en 1469 con la unión de Castilla y Aragón. Durante tres siglos osciló entre la idea de centralización y unidad, por un lado, y el tema de las identidades provinciales y regionales, por el otro. Las tensiones eran evidentes, pero la noción de un rey, una misma fe y una burocracia imperial había logrado conservar la cohesión de la monarquía.

En este proceso, los valores hispánicos y la lengua de Castilla se difundieron e impusieron en grandes extensiones de territorio, si bien las distintas partes de los dominios reales lograron conservar los espacios de maniobra suficientes para desarrollar —en muchas ocasiones de manera sumamente creativa— sus propias variantes dentro de la cultura compartida. Quizá los ideales de unidad y solidaridad proclamados en la propuesta iconográfica del Salón de Reinos nunca se hayan concretado, pero la mera supervivencia de la monarquía durante tanto tiempo fue, en sí, un gran logro. Sin embargo, significó mucho más que un simple acto de supervivencia. Dejó un legado profundo —institucional, cultural y religioso— en las costas más remotas del Atlántico. Pero sobre todo y pese a sus múltiples defectos, durante casi tres siglos fue un refugio para las nuevas comunidades nacidas del trauma de la Conquista y la colonización, las cuales alcanzaron a desarrollar sus identidades propias y lucharon por abrirse paso en el largo y tortuoso camino que las llevaría a constituirse en naciones.

46 Annick. Lempérière, *Entre Dieu et le Roi, la République. Mexico, XVIe-XIXe siècles*, París, Les Belles Lettres, 2004, p. 169. Para la América española en general: Manuel Lucena Giraldo, *A los cuatro vientos. Las ciudades de la América hispánica*, Madrid, Marcial Pons, 2006, cap. 4.

47 *La Constitución de Cádiz (1812) y Discurso preliminar a la Constitución*, edición de Antonio Fernández García, Madrid, Castalia, 2002

JUAN CORREA
Virgen del Apocalipsis (detalle), *ca.* 1689





Formación de un lenguaje visual común

España, Italia y Flandes

Capítulo II

Paula Revenga Domínguez

Al concluir la Edad Media, el arte español atravesó un periodo profundamente complejo y sugestivo. La unidad de los reinos hispánicos, simbolizada por los lazos que vinculaban a las Coronas de Castilla y de Aragón bajo los Reyes Católicos, se expresó dentro de una gran pluralidad que tendría su reflejo en el panorama de las artes. Se trata de una época de esplendor artístico debido al creciente interés de la Iglesia, de la nobleza y de los propios monarcas en la protección de las artes, aunque tal protección carecería de un modelo estilístico determinado y único.[1] Esto favoreció la superposición en el tiempo de lenguajes plásticos distintos, cuando no contradictorios, así como la existencia de desfases cronológicos y hasta el uso por unos mismos patronos o comitentes de estilos variados.

La etapa de gobierno de los Reyes Católicos resulta, pues, de extraordinario interés porque van a convivir diversidad de alternativas que culminarán, más o menos en los años finales del reinado de Fernando de Aragón, con una aceptación del italianismo renacentista que se estaba imponiendo en toda Europa. Esa coexistencia de estilos era algo de lo que se tenía conciencia ya en la propia época, utilizándose los términos de "ars nova" o "al moderno" para referirse al naturalismo venido del Norte, que en España conformará el llamado estilo hispanoflamenco, y "antiguo" o "al romano" para aquello que hoy conocemos por Renacimiento.[2] Así, en las últimas décadas del siglo XV y comienzos de la centuria siguiente las influencias de Italia y de Flandes[3] se manifestarían tanto en Castilla como en Aragón, aunque en proporción distinta, pues, en general, la llegada de corrientes italianas tuvo mayor fuerza en la Corona de Aragón que en la de Castilla, más vinculada al arte nórdico.[4]

Ese doble influjo italiano y flamenco será una constante en la pintura española de los siglos XVI y XVII ya que, como ha señalado Jonathan Brown, en esas centurias España estuvo situada en el centro de la política europea, pero en la periferia del arte occidental, y si políticamente dominaba el Viejo Continente, artísticamente sucumbió al dominio de Italia y los Países Bajos.[5]

Desde allí llegaron modas e ideas nuevas a la Península Ibérica y, en ello, desempeñaron un papel fundamental los representantes de la Corona española desplegados por Europa, que a su regreso portaban consigo objetos e informaciones que impactaban a artistas y clientes, pero también el comercio de obras procedentes de esos territorios y la presencia de maestros extranjeros en el ámbito peninsular. Así, las novedades que se producían en los centros creadores de Italia y Flandes se transmitieron periódicamente a España y los pintores españoles, familiarizados con ellas, las adoptaron o las adaptaron a su lenguaje formal convirtiendo lo que les pareció útil en una nueva síntesis estilística. Esta posición de España como receptora de las corrientes artísticas foráneas confirió —en palabras de Brown— un ritmo característico al desarrollo de su pintura,[6] que no tuvo una evolución lineal ni uniforme, pues en ocasiones y por circunstancias concretas se producían bruscas irrupciones de estilo en un determinado foco que no afectaban por igual a otros centros del país, lo que favoreció la variedad y convivencia de diversos lenguajes pictóricos en el territorio español, sobre todo durante el siglo XVI.

En los primeros años de esa centuria, las tendencias hispanoflamencas seguían vigentes a la vez que se introducían las formas quattrocentistas. Pero las corrientes renovadoras que llegaban de Italia bajo el signo del Renacimiento acabarían imponiéndose, aunque su penetración y expansión en los reinos hispanos se producirían en medio de fricciones y recelos que no cabe ignorar. Los valores artísticos y culturales de la Italia renacentista resultaban ajenos al resto de los países occidentales, por lo que su asimilación necesitó de adaptaciones. Sea como fuere, el arte del Renacimiento se iniciaría en España en el umbral del siglo XVI; es de destacar la falta de sincronía con que se manifestó, ya que ni su aparición fue simultánea en las Coronas de Castilla y Aragón, ni todas las artes tuvieron la misma evolución. El Renacimiento se conoció a través de grabados, de obras importadas y de la presencia de artistas italianos en España y españoles en Italia; y esta difusión inicial de las formas renacentistas en diversos reinos peninsulares sirvió para vitalizar importantes focos. Poco después llegarían maestros cuyo lenguaje se basaba en Leonardo y Rafael, y pronto quienes habían contribuido al nacimiento del manierismo en Italia. Así, diversas influencias se extenderían por la Península simultáneamente, sin que pueda establecerse una lógica evolución.

Uno de los focos más tempranos se sitúa en Valencia,[7] donde la influencia renacentista apareció a finales del siglo XV en la actividad de algún maestro llegado de Italia como Paolo de San Leocadio[8] y en las obras de los Osona.[9] Pero se haría mucho más intensa en Fernando Yáñez de la Almedina (documentado entre 1506 y 1536) y Fernando de Llanos, conocidos como los Hernandos.[10] La llegada de estos maestros a Valencia en 1506 para pintar asociados las grandes puertas del retablo mayor de la Catedral supuso un espectacular avance en el primer Renacimiento hispano, ya que ambos venían de Florencia, donde se habían formado en el entorno de Filipino Lippi y Leonardo, y estaban muy familiarizados con el arte florentino del *Quattrocento*. Allí no sólo conocieron de cerca la obra de Leonardo da Vinci, sino que además uno de ellos, mencionado como "Ferrando Spagnuolo", figuró entre sus ayudantes. El influjo del maestro italiano se aprecia en la tabla de la *Virgen con el Niño* del Museo Nacional del Prado, obra atribuida a Yánez de la Almedina en la que se combinan motivos de distintas composiciones de Leonardo y en la que los rasgos faciales y corporales de las figuras son claramente leonardescos: destacan elementos tan característicos como el difuminado de los rostros y la mímica de las manos.

1 El reinado de los Reyes Católicos fue una etapa de expansión política y territorial de los reinos ibéricos, propiciando o ahondando las interconexiones entre Flandes, Castilla y el mundo atlántico, por un lado, y entre Aragón, Italia y el ambiente mediterráneo, por otro. Y precisamente atendiendo a la importancia de las rutas atlánticas y mediterráneas, que desarrollaron la modernidad europea y renovaron el arte en el paso del siglo XV al XVI, es como puede entenderse en toda su dimensión la complejidad de la producción artística de la Corte de los Reyes Católicos. Para este tema: Fernando Checa Cremades y Bernardo García (eds.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005; Bernardo J. García García y Fernando Grilo (eds.), *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na epoca dos descobrimentos (1415-1580)*, Lisboa, Fundación Carlos de Amberes, Universidade de Lisboa, Cabildo Insular de La Palma, 2005.

2 Ma. Pilar Silva Maroto, "La pintura española entre Italia y el mundo nórdico: del gótico internacional al hispano-flamenco", en *España medieval y el legado de Occidente*, Barcelona, Lunwerg, 2005, p. 148.

3 Aunque para ser más exactos deberíamos hablar de la influencia de Italia y del mundo nórdico, pues en esa época los modelos "flamencos" no provenían sólo de los Países Bajos, sino también de Alemania, Francia y, en algún caso, de Inglaterra. El componente nórdico —mejor que "flamenco"— de la pintura hispanoflamenca no respondía a un modelo único, sino a un lenguaje heterogéneo formado por elementos de distinta procedencia, como muy diferente fue también el origen de las obras que se importaron o de los maestros que trabajaron en los reinos hispanos. Tanto unas como otros se convirtieron en vías que posibilitaron la difusión de esos modelos nórdicos por España.

4 Este problema lo plantean desde enfoques distintos Fernando Marías y Víctor Nieto: Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989 y Víctor Nieto Alcaide *et al.*, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, Cátedra, 1989.

5 Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 15.

6 *Ibidem*, p. 16.

7 Para una visión de conjunto puede consultarse la amplia bibliografía en Ximo Company i Climent, *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de San Leocadio. El corrent Hispanoflamenc i els inicis del Renaixement*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1987 y, del mismo autor, *La pintura del Renaixement (al País Valencià)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1987. También Miguel Falomir Faus, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994 y, del mismo autor, *Arte en Valencia (1472-1522)*, Valencia, Consejo Valenciano de Cultura, 1996.

8 En 1472 Valencia se adelantaría al resto de la Península al ser contratados tres italianos para realizar las pinturas al fresco de la Catedral: Francesco Pagano, Ricardo Quartararo y Paolo de San Leocadio, cuyo impacto trasformó el sesgo de la pintura valenciana de forma rápida, pudiéndose hablar a partir de su llegada de pintura del Renacimiento en España. Para este tema: Ximo Company i Climent, *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*, Lleida, Universitat de Lleida, 1989 y Adele Condorelli, "El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano", *Archivo Español de Arte*, t. 58, núm. 310, Madrid, 2005, pp. 175-179.

9 Para Rodrigo de Osona, el viejo, y su hijo y homónimo: Ximo Company i Climent, *La pintura dels Osona: una cruïlla de influències*, Valencia, Pagès, 1991, 2 vols.

10 Fernando Benito Doménech *et al.*, *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Generalitat Valenciana, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.

◂ JUAN DE JUANES
San Sebastián (detalle), siglo XVI

Yáñez, cuya labor resulta crucial para la definitiva consolidación de la influencia renacentista en Valencia, utilizaría toda su vida el vocabulario pictórico del maestro italiano y repitió hasta casi convertirlos en clichés ciertos motivos presentes en esta pintura, como el de la mano de la Virgen extendida en escorzo.

También Castilla conoció pronto la penetración del nuevo lenguaje renacentista,[11] que se mezcló con la fuertemente arraigada tradición hispanoflamenca. Esta integración de ambos factores se advierte ya en las creaciones de Pedro Berruguete (*ca.* 1450-1504), artista de gran personalidad nacido en tierras de Palencia y activo en la Corte de Urbino entre 1477 y 1482,[12] donde conoció la obra de Piero della Francesca y de Melozzo da Forli, aunque su mayor influencia proviene de Antonello da Messina, uno de los pintores italianos más próximos a los flamencos. A su regreso a Castilla, Berruguete desarrolló una intensa y fecunda labor, pero no mantuvo de modo absoluto lo aprendido en Italia y cedió a la presión del medio hispanoflamenco, aunque conservó elementos italianos como la concepción del espacio a partir de la luz y sombra, o una armonía y mesura características, alejadas del expresionismo común a los pintores de influjo flamenco.[13] Entre sus obras más destacadas se cuenta *La degollación de san Juan Bautista* de la iglesia parroquial de Santa María del Campo, en Burgos, que en origen formaba parte de un retablo dedicado a la vida del Bautista. Datada hacia 1485, sería de las primeras pinturas que Berruguete ejecutó al volver a tierras castellanas y en ella las innovaciones en composición y perspectiva traídas de Italia se hacen evidentes: las arquitecturas del fondo y la considerable profundidad espacial, acentuada por la sucesión de distintos planos definidos por el santo, el verdugo, Salomé, el personaje que se asoma a la puerta, la columna y Herodes con sus comensales. Sin embargo, el carácter flamenco de su arte queda patente en el tratamiento de las figuras y en los rostros estilizados; esta síntesis de Flandes e Italia constituye la base del estilo maduro del artista.

Aunque las formas hispanoflamencas pervivieron en el arte español hasta muy avanzado el siglo XVI, a partir de la tercera década fueron bastantes e importantes los pintores que utilizaron un lenguaje plenamente renacentista. Además, sus puntos de referencia ya no serían tanto los maestros del *Quattrocento* italiano como los artistas contemporáneos. Será en el segundo tercio del siglo XVI cuando se produzca la decisiva asimilación del estilo de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael y otros maestros del *Cinquecento*, lo que significó la aceptación definitiva de la vía italiana para la renovación artística en España. La nueva etapa nos conducirá hacia el llamado manierismo, complejo fenómeno que afectó las formas y contenidos de las creaciones artísticas, pero tuvo sus raíces en la obra de los grandes maestros.[14]

Y aunque el manierismo sea un concepto que no resulta susceptible de ser aplicado a la realidad española en su totalidad,[15] entre los pintores que pueden adscribirse a las corrientes manieristas cabe mencionar, en Valencia, a Vicente Macip y a su hijo Juan de Juanes,[16] maestros que representan la conversión de la pintura valenciana a un rafaelismo cuyos modelos encajaban a la perfección en la pintura religiosa tan requerida por la clientela eclesiástica. Juan de Juanes (*ca.* 1505-1579) fundió los influjos de Rafael con los de Leonardo y fue creador de ciertos tipos iconográficos que alcanzaron gran popularidad por su belleza y sentimentalismo. En su etapa de madurez pictórica a su asimilación del ideal clásico sumó la estética flamenca, apostando por una coloración vibrante y esmaltada y la incorporación de plácidos paisajes fluviales a la manera nórdica al fondo de sus cuadros, tal como se aprecia en el *San Sebastián* del Museo de Bellas Artes de Valencia. En esta obra la efigie del santo mártir se inspira en un modelo de Yáñez de la Almedina, aunque dotando su rostro de una expresión más devota al dirigir su mirada hacia un ángel que en lo alto le ofrece la corona y la palma del martirio.

Asimismo, el influjo del manierismo italiano se hizo patente en la pintura castellana del segundo tercio de siglo, aunque de muy variada forma. En ocasiones se recogía el intenso eco de las formas distorsionadas y del agrio colorido de los manieristas florentinos, como acredita la obra pictórica del escultor Alonso de

11 En Castilla se dieron tempranas experiencias italianizantes, como la protagonizada por Nicolás Florentino —identificado por algunos como Dello Delli— que en 1445 pintó un Juicio Final en el cascarón del ábside de la Catedral vieja de Salamanca y tal vez las cincuenta y tres tablas del retablo. Pero al margen de esos brotes aislados, tenemos que situarnos en el último cuarto del siglo XV para poder encontrar maestros que utilicen formas renacentistas.

12 Para la estancia de Berruguete en Urbino: Georges Hulin de Loo, *Pedro de Berruguete et le studio du Palais Ducal d'Urbin*, Bruselas, 1942 y, del mismo autor, *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbin*, Bruselas, Librairie Encyclopédique, 1942; Juan Antonio Gaya Nuño, "En Italia con Pedro Berruguete", *Goya. Revista de Arte*, núm. 15, Madrid, 1956, pp. 147-157; Paul Eeckhout, Jacques Lavalleye y Henri Pauwels, *Juste de Gand. Berruguete et la Court d'Urbin*, Bruselas, Editions de la Connaissance, 1957; Felipe Pereda Espeso y Fernando Marías Franco, "Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del gonfaloniere: el problema de Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española", *Archivo Español de Arte*, t. 75, núm. 300, Madrid, 2002, pp. 361-380.

13 Diego Angulo Íñiguez, *Pedro Berruguete en Paredes de Nava, un estudio crítico*, Barcelona, Juventud, 1946; M.ª Pilar Silva Maroto, *Pedro Berruguete*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, 1998; M.ª Pilar Silva Maroto, Mauro Lucco y Joaquín Yarza Luaces, *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, 2003; *Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 2004.

14 El término manierismo resulta difícil de definir y acaso debería emplearse en plural, pues los artistas adoptaron la "maniera" de los grandes genios de muy diversas formas y en épocas diferentes. Para una síntesis bibliográfica del amplio debate suscitado por este concepto: Alicia Cámara Muñoz, *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

15 Fernando Marías, "A propósito del manierismo y el arte español del XVI", en John Shearman, *Manierismo*, Bilbao, Xarait, 1990, pp. 7-47.

16 Para Vicente Macip y Juan de Juanes: Fernando Benito Doménech y José Luis Galdón García, *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Generalitat Valenciana, 1997; *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000 y Fernando Benito Doménech, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, Generalitat Valenciana, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000.

Berruguete; mientras en otros casos el modelo a seguir sería el lenguaje de las exuberantes formas miguelangelescas, como refleja la producción de Gaspar Becerra. Por su parte, la escuela andaluza conoció en esta época la actividad de un amplio abanico de pintores españoles y extranjeros que reflejaron en sus cuadros la intensa influencia de los grandes maestros italianos.

A lo largo del último tercio del siglo XVI, la pintura española acusó el sincretismo de las formas miguelangelescas con el rico colorido veneciano, pero permaneció al servicio de la religiosidad católica. Foco manierista de singular actividad fue el que surgió entonces en torno al monasterio de El Escorial al que, llamados por el monarca, acudieron diversos pintores italianos de mediocre valía, pero portadores de un estilo en el que conjugaban los lenguajes formales y cromáticos de los maestros del *Cinquecento*.[17]

En ese periodo la pintura española tendría un carácter principalmente cortesano, giraba en torno a una serie de artistas que de modo más o menos directo se relacionaron con Felipe II. El monarca fue un mecenas extraordinario y un entendido en arte que, habiendo cultivado su gusto en Italia y Flandes, a lo largo de su reinado tuvo a su servicio a distinguidos pintores flamencos, y sobre todo italianos, que introdujeron en España estilos vigentes en Europa y contribuyeron a formar una nueva generación de artistas.[18] Uno de los principales efectos de este arte áulico fue que se sentaron las bases del retrato cortesano en España sobre las enseñanzas de Tiziano y del flamenco Antonio Moro, cuyo principal discípulo fue el español Alonso Sánchez Coello, con el que se iniciaría lo que se ha dado en llamar la "escuela de retratistas de corte",[19] que nos lleva hasta Velázquez.

Sin embargo, al tiempo que se desarrollaba un arte oficial, la vinculación de ciertos sectores de la Iglesia y de sus fieles a las corrientes más expresivas permitieron un arte de contenido emocional, que tuvo en la obra de Luis de Morales y de El Greco sus manifestaciones más singulares. Así, en España, al igual que en el resto del Viejo Continente, van a convivir durante este periodo dos alternativas formales que proceden de tradiciones artísticas diferentes: una, emocional y expresiva, vinculada a los planteamientos dramáticos del arte tradicional, y otra, de cuño clasicista, relacionada con las opciones más severas del manierismo italiano.

Sea como fuere, el monasterio de El Escorial será el gran centro de la pintura de esa época y su decoración resultó una de las empresas pictóricas más importantes que se llevaron a cabo en Europa en el último tercio del siglo XVI. A las obras de los artistas que fueron traídos a España para trabajar directamente en el monasterio hay que sumar la de aquellos, como Tiziano o Tintoretto, a los que se encargaron pinturas en Italia al no conseguir Felipe II su propósito de contar con la presencia de los maestros venecianos para decorarlo. Con la salvedad de algunos españoles, entre ellos Navarrete el Mudo,[20] la mayoría de los decoradores escurialenses fueron pintores italianos de desigual valía —entre otros figuran nombres del manierismo como Luca Cambiaso o Federico Zuccaro— que, sin embargo, desempeñaron un importante papel en el desarrollo posterior de la pintura española, carente por entonces de artistas de primera categoría.[21]

En El Escorial se formaron pintores que con el tiempo realizaron una labor destacada, como Francisco Ribalta; y al monasterio llegaron artistas que se establecieron en la Corte y propiciaron la creación de la escuela madrileña de pintura. Es el caso del florentino Barolomé Carducho (*ca.* 1560-1608), que vivió en Madrid y trajo consigo a su hermano Vicente, una de las figuras clave para conocer el ambiente artístico cortesano de las primeras décadas del siglo XVII. Bartolomé, quien llegó a España en 1585 acompañando a Zuccaro, mantuvo en sus obras españolas el estilo italianizante con fuertes influencias del manierismo toscano, aunque algo moderado por la irrupción del naturalismo. Se preocupó por los problemas lumínicos y aceptó la realidad concreta como objeto de representación, tal como se observa en su hermoso *Descendimiento* del Museo Nacional del Prado, obra de gran refinamiento colorista en la que presenta grandes personajes dispuestos con solemne cadencia renacentista y en la que la oscuridad del fondo sugiere la noche, iluminando la composición con haces de luz dirigida que se concentra sobre las figuras y acentúa el dramatismo de la escena.

El siglo XVII es, seguramente, el momento en que la pintura española alcanza el punto de máxima significación en el concierto del arte europeo, tanto por la calidad de su conjunto y la destacada personalidad de algunos de los artistas del momento, como por las

17 Carmen García-Frías Checa, *La pintura mural y de caballete en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991; Leticia Ruiz Gómez, *Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991; Agustín Bustamante García, "Gusto y decoro: El Greco, Felipe II y El Escorial", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 74, Madrid, 1992, pp. 163-198; Bonaventura Bassegoda i Hugas, "El Escorial como museo o galería de pinturas", en José Martínez Millán *et al.*, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria, Visor, 1998, pp. 133-165; Jonathan Brown, *La Sala de Batallas de El Escorial. La obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998; Rosemarie Mulcahy, "Los programas pictóricos de la Basílica de El Escorial", *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 135, Madrid, 1998, pp. 2-15.

18 Fernando Checa Cremades, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1993.

19 *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990 y María Kusche Zettelmeyer, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

20 Para Juan Fernández de Navarrete: *Navarrete "el Mudo", pintor de Felipe II. Seguidores y copistas*, Zaragoza, Ibercaja, 1995; Rosemarie Mulcahy, *Juan Fernández Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

21 Julián Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932; Carmen García-Frías Checa, *op. cit.*; Leticia Ruiz Gómez, *op. cit.*; Bonaventura Bassegoda i Hugas, *op. cit.*; Jonathan Brown, *La Sala de Batallas de El Escorial…*, *op. cit.*; Rosemarie Mulcahy, "Los programas pictóricos…", *op. cit.*

JUSEPE DE RIBERA, EL ESPAÑOLETO [ATRIBUIDO]
San Francisco recibiendo del ángel los siete privilegios (detalle), siglo XVII



especiales cualidades que poseyó y que la llevaron a tener por vez primera una entidad propia frente al resto de las escuelas pictóricas del continente. Causas religiosas, sociales, estéticas y hasta políticas influyeron en su génesis y desarrollo, confiriéndole una singular forma de expresión que, aunque deudora de Italia y Flandes, resultará suficientemente característica como para distinguirse de esas escuelas, y que, de modo paradójico, se irá perfilando más a medida que la decadencia del país se acentúa.

Buena parte de su carácter ha de entenderse a partir de la especial situación que, desde los tiempos de Felipe II, vivió España como adelantada de la Contrarreforma, adoptando una actitud de defensa a ultranza de la ortodoxia católica y llevando a sus últimas consecuencias la visión del arte como instrumento de predicación.[22] Como es bien sabido, la Iglesia católica buscó la recuperación de lo verosímil, de lo comprensible y directo, de lo capaz de provocar en el fiel la emoción más honda a través de la humanización de todo lo que se representa. Para ello se procuró una aproximación a lo real a través de los tipos humanos y de la escenografía de lo cotidiano, desarrollándose en las primeras décadas del siglo XVII una tendencia, el naturalismo, que abogaba por una vuelta a la realidad como fuente principal de la experiencia intelectual, lo que suponía una respuesta al artificio y complejidad del manierismo. Lo religioso, representado mediante este empleo funcional de la realidad, se hace más próximo pero no pierde su carácter devocional.[23] Precisamente los sentimientos religiosos son los que impulsaron la sencillez, credibilidad e intensidad expresiva que caracteriza la pintura de la época, pero no sólo en cuanto a elección o interpretación de los temas, sino sobre todo en relación con la jerarquía de valores que la inspiraron.

Evidentemente no se puede hablar de la pintura española del siglo XVII como una unidad. Desde el punto de vista estilístico, la cronología determinará enormemente su desarrollo, de manera que la evolución de la pintura barroca española coincidirá en líneas generales con los reinados de los tres últimos Austrias. Durante el mandato de Felipe III (1598-1621) se gestó el nacimiento y la formación de la escuela, que cristalizaría y definiría su personalidad bajo su sucesor Felipe IV (1621-1665), etapa en la que tendría un papel muy significativo la generación de los grandes maestros: Ribera, Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano. Y, finalmente, en las últimas décadas de la centuria regidas por Carlos II (1665-1700), se alcanzó la plenitud barroca, incorporando el lenguaje europeo a las particulares cualidades hispanas. Estas cualidades determinaron una diversa aceptación de las tres corrientes pictóricas del Barroco: naturalismo, clasicismo y barroco decorativo. El naturalismo fue el que alcanzó mayor auge y difusión, al coincidir plenamente con la tradicional sensibilidad estética española, inclinada a lo real, y con las intenciones de la clientela religiosa. Por el contrario, el carácter reflexivo del clasicismo y el recargamiento aparatoso del decorativismo encontraron escasas posibilidades para desarrollarse, a causa del desinterés intelectual de los comitentes y la austeridad propiciada por la severa Corte de los Austrias y por la rigidez contrarreformista. Sólo en la personalidad extraordinaria de Velázquez y en ciertos aspectos de la obra de Alonso Cano puede hallarse un alejamiento del realismo concreto que imperó en la pintura española, sobre todo en la primera mitad del siglo, ya que posteriormente la influencia flamenca por un lado y por otro el espíritu triunfalista de la Iglesia y el deseo de la monarquía de ocultar el derrumbamiento del Imperio impulsaron un estilo más dinámico, colorista y opulento, que alcanzó su mejor expresión en las últimas décadas de la centuria, etapa en la que se atemperó aunque sin desaparecer el interés por el natural.

El siglo XVII se inicia, pues, con el reinado de Felipe III, que sucederá a su padre en 1598 y permanecerá en el trono hasta 1621. Su reinado coincide cronológicamente con el nacimiento y desarrollo de una nueva orientación en el seno de la pintura española, dado que será entonces cuando nacerá y se afirmará una producción centrada en la "humanización" del hecho religioso, buscando una sensibilidad más efectiva y tierna.

La llegada masiva de obras de arte a El Escorial tenía forzosamente que sensibilizar a los pintores españoles y propiciar un cambio de actitud[24] que hiciera olvidar los modelos miguelangelescos, aportados por Gaspar Becerra y fielmente repetidos por sus imitadores, o las estereotipadas producciones de los italianos contratados por Felipe II. En los años finales del siglo XVI llegaban de Italia noticias y novedades sobre una nueva forma de pintar de acuerdo con la realidad y lo natural, gusto éste que podría encajar perfectamente con la tradicional sensibilidad realista española. Las novedades naturalistas y tenebristas que se estaban fraguando en Italia durante el último decenio de aquella centuria y que iban a ser de tanta importancia para la pintura europea posterior, al ser interpretadas por Carracci o por Caravaggio, estaban también presentes en el círculo cortesano español, aunque por supuesto en escala

22 La influencia de la Contrarreforma en el arte español fue tan extensa que incluso tuvo un hondo reflejo en la teoría artística. Como señala Calvo Serraller, "todos los tratados de pintura españoles de ese momento están inspirados y desarrollan explícitamente la ideología contrarreformista, llegándose a dar algún caso como el de Francisco Pacheco [...] de dedicar prácticamente la mitad de su *Arte de la pintura* a la exposición de una iconología crsitiana según las normas dictadas por la Contrarreforma". Francisco Calvo Serraller, "Teoría de la pintura en el Siglo de Oro", en Alfonso E. Pérez Sánchez *et al.*, *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 209.

23 Cristina Cañedo-Argüelles, *Arte y teoría. La Contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp.54-82.

24 Para el papel de los pintores de El Escorial en la transformación de la pintura española en dirección naturalista: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Las colecciones de El Escorial y la configuración de la pintura del barroco español" y "La crisis de la pintura española en torno a 1600", en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 17-30 y 31-38, respectivamente.

inferior y matizadas con caracteres peculiares. Así, la obra de Navarrete el Mudo (m. 1579) supone una gran novedad por lo que respecta a su entonación, a la forma de interpretar del natural y su sistema de iluminación. La impronta veneciana de su arte es indudable y las sugestiones de tipos basanescos son muy evidentes.

Cierto interés por un nuevo tipo de iluminación dentro de la composición, incipientes atisbos en el tratamiento de los objetos de naturaleza muerta o determinados aspectos tratados con cierta naturalidad, ligeramente corregida, aparecían también en las obras de Luca Cambiaso y Federico Zuccaro. El número muy crecido de obras del Veronés y Tintoretto, pero especialmente de Tiziano y Bassano fueron decisivas a la hora de efectuar un aprendizaje dentro de nuevos sistemas de iluminación, colorido y técnica. Los manieristas florentinos se habían interesado en reflejar lo anecdótico e incluso habían tratado la pintura de género. La reacción contra el falso idealismo manierista no se haría esperar.[25]

Sin embargo, el naturalismo español no tuvo sus raíces en la imitación de la obra de Caravaggio.[26] Aquí se produjo un naturalismo de tono tenebrista y luminista con independencia del gran pintor milanés. No estará inspirado directamente en sus modelos, ya que fueron muy pocas las obras de este artista que existían en las colecciones españolas en el primer tercio del siglo XVII. En todo caso, la obra del milanés señala una actitud, pero no un modelo a copiar; el modelo se halla en el entorno que rodea al pintor. Debieron tener más influencia que el propio Caravaggio las obras que sus discípulos italianos enviaron a España e incluso la llegada de algunos de ellos. La profundización en los estudios de luces y sombras y en la plasmación de lo natural por parte de los pintores españoles se debió, seguramente, a las obras que artistas como Saraceni, Borgianni y Cavarozzi pintaron en España o enviaron desde Italia,[27] y quizá por este motivo el naturalismo español no tendrá el mismo carácter tenebrista ni será tan dramático como el de Caravaggio, careciendo del sentido intimista de éste.

Madrid constituirá el núcleo pictórico más importante de las primeras décadas de la centuria, aunque todavía no se forme allí un estilo propio de caracteres definibles. En torno a la Corte, como bien han estudiado Angulo y Pérez Sánchez, destaca el grupo de florentinos por nacimiento o sólo origen, de formación manierista, pero en los que se aprecia un notable naturalismo.[28] Se trata de los herederos de los artistas que Felipe II había reunido en El Escorial, que —como señalamos— crearon la "escuela madrileña" incorporando a la tradición escurialense nuevos elementos de la sensibilidad veneciana, y las novedades de la iluminación dirigida que da eficacia expresiva y volumen rotundo a los primeros términos.[29] Vicente Carducho[30] y Eugenio Cajés,[31] los pintores más destacados del Madrid de Felipe III, se expresan en ese lenguaje lleno aún de recuerdos de la severa compostura italiana anterior a la revolución que supuso el violento naturalismo de Caravaggio.[32]

El lento discurrir del siglo vio declinar la fama de artistas que, como Carducho o Cajés, habían gozado de la más alta reputación durante las primeras décadas de la centuria. Los años que comprenden el segundo tercio del siglo XVII se llenarían con la actividad de lo que se ha dado en llamar "la gran generación", un grupo de artistas de excepcional calidad nacidos en torno al año 1600, a saber, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano, que dominaron la producción pictórica de esa época, eclipsando a sus contemporáneos, a quienes convertirían en deudores de sus respectivos estilos. Estos maestros supieron enlazar con los de la generación que les precedió, al tiempo que señalarían el rumbo posterior de la escuela española, reflejándose en ellos la evolución que se produjo en la pintura del momento, con una paulatina desaparición del claroscurismo que dará paso a una concepción más luminosa, de fondos claros, en la que el color fue adquiriendo un protagonismo cada vez mayor.[33] Así, el venecianismo que se apreciaba en los pintores del primer tercio de la centuria —fruto de la presencia de numerosas obras de aquella escuela en las colecciones

25 Friedländer sitúa hacia 1580 la ruptura de la pintura italiana, el germen del estilo "antimanierista" y la génesis del nuevo estilo que dará sus frutos maduros ya en el siglo XVII. Un mundo nuevo, nuevas exigencias aparecen después de la apoteósica, pero en cierto modo fallida, exaltación manierista. Walter Friedländer, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, Nueva York, Columbia University Press, 1958.

26 Un primer panorama de la presencia de Caravaggio en España lo presentó en los años cincuenta Ainaud en varios artículos que todavía mantienen en buena parte su vigencia: Joan Ainaud de Lasarte, "Ribalta y Caravaggio", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 5, núm. 4, Barcelona, julio-diciembre, 1947, pp. 345-413 y "Le Caravaggisme en Espagne", *Cahiers de Bordeaux, Journées Internationales d'Études d'Art*, Burdeos, 1955. Más tarde, Pérez Sánchez profundizaría en este tema a través de diversos textos, entre otros: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973 y "Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española", en *Colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974.

27 Alfonso E. Pérez Sánchez, *Borgiani, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964 y, del mismo autor, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965 y *Pintura italiana del siglo XVII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1970.

28 Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.

29 Para la escuela madrileña de esta época todavía resulta interesante y útil el estudio de Aurelio Beruete y Moret, *The School of Madrid*, Londres, Duckworth, 1909; aunque la información más completa al respecto se recoge en Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio…, op. cit.*; Diego Angulo Íñiguez, y Alfonso E. Pérez Sánchez (comps.), *A Corpus of Spanish Drawings, 2. Madrid School 1600 to 1650*, Londres, Harvey Miller, 1977.

30 Para Vicente Carducho: Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio…, op. cit.*, pp. 86-189; Mary C. Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, Nueva York, Taylor & Francis, 1977.

31 Para Eugenio Cajés: Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio…, op. cit.*, pp. 212-259 y Alfonso E. Pérez Sánchez, "Eugenio Cajés, Adenda et corrigenda", *Archivo Español de Arte*, t. 67, núm. 265, Madrid, 1994, pp. 1-10.

32 Un contacto más directo con la obra de Caravaggio llegaría a la escuela madrileña a través de Juan Bautista Maíno, el primer artista cuya formación está ya desvinculada del foco escurialense. Sobre este pintor: Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio…, op. cit.*, pp. 299-325; ; Alfonso E. Pérez Sánchez, "Sobre Juan Bautista Maíno", *Archivo Español de Arte*, t. 70, núm. 278, Madrid, pp. 113-126, Juan Miguel Serrera Contreras, "Juan Bautista Maíno: Nota sobre el retablo de las Cuatro Pascuas", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 10, núm. 28, Madrid, 1989, pp. 35-42 y *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.



reales—, se reforzaría entonces con la importación de pinturas de otras escuelas regionales italianas enviadas por los virreyes y embajadores españoles, especialmente de Nápoles y Roma, durante sus respectivas gestiones diplomáticas. También tuvo gran importancia la compra masiva de pinturas flamencas, gusto que se vio respaldado por la presencia por segunda vez en la Corte española de Rubens en 1628.

En este contexto, Ribera y Zurbarán representarán la pervivencia durante esos años del naturalismo táctil y concreto que se había iniciado a pricipios de la centuria, y que con ellos alcanzó su máxima expresión, aunque ambos olvidaron o atenuaron su tenebrismo con el transcurso del tiempo, siguiendo la evolución del siglo.

El valenciano Jusepe de Ribera (1591-1652)[34] fue el pintor español que a partir del naturalismo supo crear un estilo más sólido y con mayor proyección. Muy joven se trasladó a Italia, y después de residir en distintas ciudades se instaló hacia 1616 en Nápoles, cabeza de un virreinato español, donde permaneció hasta su muerte. Se sabe que estuvo en Roma donde conocería de primera mano la obra de Caravaggio y sus seguidores, y que probablemente pasaría también por Bolonia, importante foco clasicista, y con seguridad por Parma, donde pudo admirar los trabajos de Correggio. De estos contactos dan testimonio el interés por la realidad concreta, y las equilibradas y ordenadas composiciones que caracterizan su estilo, que alcanzó su completa definición tras su llegada a Nápoles, donde se encontró de nuevo con el arte de Caravaggio. De él aprendió el naturalismo tenebrista que impera en su pintura, aunque el trasfondo y la sensibilidad española del pintor facilitaron una solución personalísima a su producción. Ribera interpretará el tenebrismo con claves propias, buscando un equilibrio de color, de luz y de sombra. Además, el rigor y la claridad compositiva de los clasicistas, el colorido veneciano y la inspiración de la estatuaria antigua, serán algunos factores no caravaggistas que intervinieron en la configuración de su complejo arte que, en las dos últimas décadas de su vida, alcanzaron una magnífica síntesis entre realismo y clasicismo.

Con frecuencia a la figura de Ribera se contrapone la del extremeño Francisco de Zurbarán. En la carrera del valenciano se advierte una evolución sin apenas altibajos, que nos habla de un artista bien dotado para todos los aspectos que comprende el arte de la pintura, y con capacidad para adaptarse a nuevos intereses estéticos y para hacer frente a las expectativas de un público experimentado como el italiano. En cambio, en el caso de Zurbarán, más sencillo, silencioso y modesto, nos encontramos ante un pintor que domina magistralmente las técnicas descriptivas, pero que posee recursos algo más limitados y una producción a la vez muy extensa e irregular, capaz de crear algunas de las obras con una personalidad estética más acusada de su tiempo junto a otras que contienen ciertas torpezas.

Francisco de Zurbarán (1598-1664)[35] se formó en Sevilla y allí inauguraría la larga serie de pinturas dedicadas a la representación de la vida monacal, a través de sus santos, apariciones o martirios, alcanzando sus mejores logros pictóricos en la representación de expresiones llenas de espiritualidad y dulzura, con una especial dedicación a las visiones místicas, a los éxtasis y a la sosegada reverencia, que plasmó en imágenes totalmente ajenas al dramático dolor que imperaba en otros ejemplos artísticos de la época. Los ciclos monásticos formarán el núcleo esencial de su producción, y su dedicación a estos conjuntos cimentaría su éxito y fama, convirtiéndose en el pintor activo más importante en Sevilla desde 1630 a 1645 aproximadamente. Su pintura creará un mundo en que lo sagrado se narra mediante una caracterización de elementos familiares y cotidianos, en composiciones siempre envueltas por un fuerte juego de luces y sombras, acompañadas por el interés de analizar rigurosamente la realidad de los objetos y los estados del alma de sus monumentales personajes. Buen ejemplo de cuanto llevamos dicho es la pintura de *San Jacobo de la Marca* del Museo Nacional del Prado, que formó de una serie de cuadros sobre santos franciscanos que realizó para el convento alcalaíno de Santa María de Jesús. En ella, el venerable monje, cobijado por amplio cortinaje carmesí y ataviado con el característico hábito de la orden seráfica, levanta con una de sus manos un cáliz al tiempo que señala el objeto con la otra mano, en alusión a uno de los milagros que protagonizó. La composición es sobria, de marcada verticalidad subrayada por los recios volúmenes arquitectónicos que sirven de marco a la escena, y la paleta cromática reducida. Destaca la luz sabiamente dirigida que crea una atmósfera aterciopelada, y el realismo en la representación apreciable en detalles como el brillo translúcido

33 Pese a que buena parte del naturalismo tenebrista español posterior a 1620 procede de Ribera, cuya obra se conoció rápidamente tanto en la Corte como en Andalucía y Levante, lo cierto es que a partir de 1630 se produjo un progresivo abandono de ese tenebrismo, que quedaría relegado a ser empleado por artistas provincianos rezagados o por aquellos que sin serlo se aferraron a él con un gusto arcaizante, como fue el caso de Francisco de Zurbarán. No está de más señalar que tanto Velázquez como Alonso Cano pasaron por una etapa tenebrista, aunque ambos la abandonarían rápidamente.

34 La bibliografía sobre Ribera es abundante y, desde la publicación en 1908 de la primera monografía que se le dedicó, escrita por August L. Mayer, han continuado los estudios sobre este pintor. La exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado en 1992 supuso una importante puesta al día de cuanto se sabía del pintor y su obra; en el catálogo se recopiló toda la información hasta entonces conocida y una rigurosa bibliografía: Alfonso E. Pérez Sánchez *et al.*, *Ribera, 1591-1652*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992. Las investigaciones más recientes: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Ribera*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 y, del mismo autor, *Jusepe de Ribera el Españoleto*, Barcelona, Lunwerg, 2003; Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Nápoles, Electa, 2006.

35 La bibliografía dedicada a Zurbarán ha crecido considerablemente en los últimos años; para los estudios más recientes: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Zurbarán*, Madrid, Historia 16, 1993; Arsenio Mendoza, *Zurbarán*, Milán, Electa, 1999; Alfonso E. Pérez Sánchez (coord.), *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999; Odile Delenda y Almudenda Ros de Barbero, *Francisco de Zurbarán 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Wildenstein Institute, 2009.

◂ FRANCISCO RIZI
La Inmaculada Concepción (detalle), *ca.* 1680

del cáliz, la cabeza envejecida que parece un auténtico retrato del monje o los pesados ropajes de su hábito, todo ello ejecutado con un dominio del dibujo magistral.

Desde mediados del siglo xvii, el color se fue convirtiendo en protagonista principal de la pintura española. La influencia cada día más avasalladora del mundo flamenco rubeniano,[36] con su opulencia formal, su dinamismo compositivo y su riqueza colorista, va a modificar profundamente la sensibilidad de los artistas españoles que se incorporan decididamente al barroco pleno.[37] Las pinturas de Rubens que invaden los palacios de la Corona desde 1638, la difusión extraordinaria de estampas que transmiten los nuevos repertorios iconográficos, y las inagotables soluciones formales que la fecunda inventiva del maestro de Amberes y sus discípulos están proyectando sobre todo el mundo cristiano, producen una profunda renovación en la sensibilidad de los artistas, tanto en la Corte como en Sevilla. Junto a Rubens, Anton van Dyck será el otro artista flamenco que más influya en el nuevo estilo de pintar; sus retratos inspiraron a los pintores madrileños un nuevo grado de distinción y gracia.

A la aportación flamenca se sumará un constante estudio de los grandes maestros venecianos del siglo xvi, especialmente Tiziano,[38] que había sido desde tiempos de El Escorial un modelo de verdad sensible, de colorido rico y de técnica magistral, con la pincelada libre y vibrante que el propio Rubens había estudiado y hecho suya, y que ahora se aviene muy bien a la opulencia y dinamismo del nuevo estilo.

Ahora bien, aunque la novedad de Rubens y la profundidad de Tiziano resultaban tremendamente seductoras por sí mismas, el cambio en los gustos y las novedades estilísticas en la pintura se vieron propiciadas por otras causas que fueron determinantes. Esta renovación fue posible gracias a la transformación experimentada en el espíritu y la práctica religiosa; esto es, a un cambio de actitud de la Iglesia, que superados los rigores contrarreformistas favoreció una pintura más alegre y alegórica. Como apunta Jonathan Brown, durante décadas los pintores españoles habían representado las verdades eternas dentro de unas composiciones estáticas, como si la mezcolanza de formas pudiese desviar al espectador del mensaje. Así las cosas, las obras de Rubens ofrecieron una alternativa viable al demostrar que un mayor colorido y energía pictórica no comprometían la exposición de la doctrina y el dogma, como se podía comprobar, sin ir más lejos, en los tapices de la Eucaristía de las Descalzas Reales que, pese a su compleja composición, constituyen una enérgica y convincente exposición de la doctrina cardinal de la Iglesia católica.[39]

Ese gusto por la luminosidad, la riqueza cromática y la factura suelta que habían iniciado en España algunos pintores de los anteriormente citados, alcanzó su máxima expresión en la obra de un grupo de artistas que dieron el paso decisivo hacia la plenitud barroca: Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Francisco de Herrera, el Mozo.[40] Los tres asimilaron con intensidad el ejemplo veneciano, el estilo de Rubens y Van Dyck, y la influencia de los boloñeses Mitelli y Colonna, fresquistas contratados por Velázquez en Italia, que a partir de 1658 realizaron varias decoraciones en el Alcázar y en el Palacio del Buen Retiro con el sistema de la *quadrattura*. Con estas enseñanzas desarrollaron un lenguaje plenamente decorativo, de vibrante colorido y pincelada ligera, en el que destacan los efectos dinámicos y la concepción escenográfica, concediendo además especial atención a la pintura al fresco, que hasta ese momento apenas había sido tratada por la escuela española. Configuraron así las cualidades del nuevo estilo, coincidente con el decorativismo italiano que se generalizó en las últimas décadas de la centuria, desarrollado fundamentalmente por pintores formados con ellos.

Rizi y Carreño,[41] artistas de la misma edad, encarnarán muy bien esta última fase de la pintura seiscentista española, al igual que Herrera, el Mozo,[42] que vivió en Roma y aportó su conocimiento de cuanto se hacía en la Italia de Pietro da Cortona y de Bernini. Francisco Rizi (1614-1685)[43] creará riquísimas y expresivas composiciones religiosas, impregnadas de tensión dramática, su estilo dinámico y efectista fue fundamental para la evolución de la pintura madrileña. Sus cuadros de altar presentan composiciones aparatosas y movidas, y una entusiasta utilización del color aplicado en ejecución rápida, casi a borrones; mientras que sus Inmaculadas, concebidas con opulencia teatral y dinamismo arrebatado, dependen

36 Es claro que en la última parte del siglo XVII la pintura española volvió a ser dominada por Flandes, al igual que en los días de Isabel y Fernando. Ahora bien, como ha señalado Jonathan Brown, en España el empuje, el color y la energía del estilo de Rubens fueron imitados con vehemencia, pero su clasicismo subyacente, logrado con tesón a partir del estudio atento de los maestros antiguos y modernos, resultó menos convincente en un país en el que el clasicismo nunca se había encontrado cómodo. Jonathan Brown, *La Edad de Oro…*, *op. cit.*, pp. 197-198.

37 Alfonso E. Pérez Sánchez, "Rubens y la pintura barroca española", *Goya. Revista de Arte*, núm. 140-141, Madrid, septiembre-diciembre, 1977, pp. 86-109.

38 Alfonso E. Pérez Sánchez, "Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro", *Goya. Revista de Arte*, núm. 135, Madrid, 1976, pp. 140-159.

39 Jonathan Brown, *La Edad de Oro…*, *op. cit.*, p. 151.

40 *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, 1986; en este catálogo se exhibieron y comentaron muchas de las obras de estos maestros y se compila de forma exhaustiva toda la bibliografía precedente.

41 Para Juan Carreño: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 1985; Fernando Collar de Cáceres, "En el centenario de Juan Carreño de Miranda: una pintura inédita y datos sobre una serie perdida", *Goya. Revista de Arte*, núm. 186, Madrid, 1985, pp. 348-354.

42 Para Francisco de Herrera: Diego Angulo Íñiguez, "Herrera el Mozo y el Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, t. 45, núm. 180, Madrid, 1972, pp. 401-410; *Carreño, Rizi, Herrera…*, *op. cit.*, pp. 92-103.

43 Diego Angulo Íñiguez, "Francisco Rizi. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670 y sin fechar", *Archivo Español de Arte*, t. 31, núm. 122, Madrid, 1958, pp. 84-115; del mismo autor, "Francisco Rizi. Cuadros posteriores a 1670, y sin fechar", *Archivo Español de Arte*, t. 35, núm. 138, Madrid, 1962, pp. 95-122; "Francisco Rizi. Cuadros de tema profano", *Archivo Español de Arte*, t. 44, núm. 176, Madrid, 1971, pp. 357-387, y "Francisco Rizi. Pinturas murales", *Archivo Español de Arte*, t. 47, núm. 188, Madrid, 1974, pp. 361-382.



de modelos anteriores de Rubens y Ribera, y con ellas se define la tipología que imperará en la pintura posterior. Así en el bellísimo lienzo de *La Inmaculada Concepción* del Museo Nacional del Prado, obra temprana pero en la que el pintor nos ofrece una de las más gratas versiones de este tema, destaca el dinamismo y el sentido escenográfico de la composición, con una Virgen sólidamente plantada pero centelleante de color y fuerza expresiva, que anuncia ya las arrebatadas versiones posteriores y refleja el triunfo del pleno barroco en la escuela madrileña.

En Sevilla el pleno barroco se iniciará con la presencia en 1655 de Francisco de Herrera, el Mozo, cuya pintura debió impresionar enormemente en el medio sevillano, hasta el punto de que las dos personalidades más fuertes presentes en ese momento en la ciudad: Murillo[44] y Juan de Valdés Leal,[45] se apresuraron a tomar elementos de su obra y a investigar por el camino que abría. Todo el periodo, hasta final de siglo, lo van a llenar esos dos grandes creadores de personalidades contrapuestas, con sus seguidores y discípulos, entre los cuales, a diferencia de lo que sucederá en Madrid, no surgirá ningún artista con perfil verdaderamente destacado y personal.

Volviendo a la Corte, la generación siguiente a la de Rizi y Carreño contó también con figuras muy interesantes. Ambos maestros dejarían abundantes discípulos que darán personalidad al dinámico y colorista barroco madrileño que llena el reinado de Carlos II y que culminará con Claudio Coello, último de los grandes maestros españoles del siglo XVII. Como apunta Jonathan Brown, la pintura madrileña del XVII tuvo un final grandioso,[46] tanto por la cantidad como por la calidad de las obras que por entonces se realizaron, pero sobre todo por la alta categoría artística de los pintores activos en la capital en las últimas décadas del siglo. El interés que mostró Carlos II por la pintura y los numerosos encargos eclesiásticos favorecieron este extraordinario florecimiento en el que primó el aspecto triunfal de las decoraciones y la alegría de color en los cuadros de altar, acaso para ocultar los problemas de una España en declive, en la que sólo mantenía intacto su prestigio la Iglesia, sostenida por la fe del pueblo. Todos los artistas que trabajaron en este periodo se formaron ya dentro de las cualidades del pleno barroco, a diferencia de los introductores del estilo. Así, tras los primeros triunfos de la generación anterior, surgió un grupo de pintores de gran calidad nacidos en la década de los treinta que continúan los logros de sus maestros, con una pintura más efectista y con un sentido más audaz del color, si cabe.

Pero sin duda el artista más sobresaliente de esta etapa es Claudio Coello (1642-1693),[47] discípulo de Rizi, que realizó una extensa obra integrada fundamentalmente por frescos, lienzos para retablos y cuadros de altar, aunque por desgracia de su actividad como fresquista apenas quedan restos por la destrucción de los edificios madrileños en los que figuraban sus decoraciones. En sus lienzos, de magnífica y cuidada ejecución, convive el gusto por el color, la teatralidad y las composiciones dinámicas, con un uso monumental de las formas y un dibujo muy cuidado. Utiliza con maestría los recursos efectistas del pleno barroco, tan presentes en obras como *El premio lácteo a san Bernardo*, de la colección Granados o *La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia* del Museo Nacional del Prado, pintura ésta en que se representa una "sacra conversación" que remite a modelos flamencos, tanto por lo que se refiere al asunto, como a su composición o tratamiento del color. La variedad de personajes y detalles es notable, a pesar de la unidad que preside la obra, cuya composición en diagonal —típicamente barroca— nos lleva directamente hacia el motivo principal de la escena mediante el gesto de san Juanito señalando a la Virgen y al Niño y por la actitud de san Luis que se inclina ante ellos. Siguiendo el ejemplo de Rubens, el pintor sitúa a los personajes en un entorno rico y suntuoso en el que se exhiben elementos como el pórtico de complejas arquitecturas, lujosas alfombras y ricas telas con detalles de brillante colorido, que serán característicos de su producción.

---

44 Sobre Murillo es fundamental la monografía de Diego Angulo Íñiguez, *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 3 vols., la cual recopila una extensa bibliografía previa. Además de las abundantes investigaciones dedicadas a este pintor, recomiendo el catálogo de la reciente exposición *El joven Murillo*, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2010.

45 Para Juan de Valdés Leal: Enrique Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Guadalquivir, 1988; monografía que resume y actualiza la bibliografía anterior. El catálogo de la exposición celebrada con motivo del centenario del artista completa la visión del pintor: *Valdés Leal*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1991.

46 Jonathan Brown, *La Edad de Oro...*, *op. cit.*, pp. 181-192.

47 Juan Antonio Gaya Nuño, *Claudio Coello*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957; Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989; A. E. Pérez Sánchez, "En torno a Claudio Coello", 1990, pp. 129-156; Ismael Gutiérrez Pastor, "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 15, Madrid, 2003, pp. 125-145

Claudio Coello
El premio lácteo a san Bernardo, *ca.* 1670



La transmisión de los modelos

Hombres, modelos y obras de arte en tránsito

Capítulo III.1

Luis Eduardo Wuffarden

Ninguna circunstancia podría explicar mejor el trasvase de lenguajes artísticos del Viejo Mundo hacia América, operado desde mediados del siglo XVI con eficacia y celeridad sorprendentes, que aquella "movilización infinita" —de personas, ideas y toda clase de objetos y mercancías— definida por el filósofo alemán Peter Sloterdijk como rasgo fundamental de los tiempos modernos.[1] En medio de una secuencia revolucionaria de descubrimientos científicos y geográficos, la expansión territorial impulsada por la monarquía hispánica —cuyos dominios llegarían a abarcar las cuatro partes del mundo— logró consolidar un espacio imperial sin precedentes. Desde un punto de vista contemporáneo, resulta cada vez más evidente que la compleja trama de interrelaciones determinada por aquel conglomerado de reinos, tan heterogéneo y de alcances planetarios, tuvo como consecuencia inmediata una primera "globalización" de la cultura.[2] A medida que avanzaba la centuria, tanto Europa como el resto del mundo asistieron a diversos efectos de aceleración en la dinámica de la historia, que terminarían por dejar definitivamente atrás los "modelos arcaicos, antiguos y medievales", vigentes hasta entonces en todos los órdenes de la existencia.[3]

Es precisamente en ese contexto de movilidad y cambio que la cultura visual de Occidente tendrá un papel decisivo como generadora de grandes imaginarios compartidos. Para ello debió desplegar un persistente y efectivo conjunto de mecanismos transmisores. El primero y fundamental consistía en la inmigración de maestros u oficiales europeos que se aventuraban a cruzar el océano atraídos por la riqueza del Nuevo Mundo o guiados por el afán evangelizador. Estos "hombres en tránsito" aportaron lo que se ha dado en llamar la transferencia directa de los lenguajes artísticos. Simultáneamente operaban mecanismos indirectos como la importación de obras originales o de grabados impresos que reproducían sobre el papel sus composiciones. Ambas vías a menudo se entrecruzaban y, como anota Jonathan Brown, no hicieron otra cosa que ampliar hacia América patrones de transmisión preexistentes entre Flandes y España.[4]

De ahí que no todos los artífices ni todas esas piezas provinieran de la misma Península Ibérica, sino que reflejaban la influencia que otros territorios europeos —en particular Italia y Flandes— seguían ejerciendo sobre el peninsular al momento de la conquista, cuando todavía no era posible hablar, en sentido estricto, de una escuela ni de un estilo españoles.

En el caso específico de la pintura, dos factores resultarían providenciales para su difusión y arraigo transatlánticos. Uno provenía de las diversas conquistas técnicas del Renacimiento —llámense perspectiva, bases científicas del diseño o uso generalizado de los pigmentos al óleo—, que alcanzaron un punto culminante justamente al entrar el siglo XVI. Tales avances implicaban el abandono de las rígidas convenciones figurativas heredadas del Medioevo y, en cambio, conferían al espacio pictórico una potente ilusión de realidad. Este artificio sería harto persuasivo con respecto a las complejas verdades teológicas del catolicismo, una religión antropomorfa y arraigada en el devenir histórico. Por ello, el lenguaje pictórico occidental no requería de una preparación previa del espectador y sólo apelaba a su visión: a diferencia de los complicados códigos plásticos prehispánicos, a menudo reservados a ciertas elites, éste podía ser accesible a todos. Ello hizo que en las sociedades coloniales la imagen pintada adquiriera un vigoroso estatuto de veracidad, que llegó a conferirle con frecuencia valor probatorio a priori, con respecto a sus contenidos temáticos.[5]

El segundo factor derivaba del auge contemporáneo de la imprenta y el grabado, medios que contribuyeron a reforzar la "modernidad" de los lenguajes pictóricos. Aplicado a las ciencias y las artes, el diseño resultaba potenciado por la estampa impresa, que permitía su multiplicación *ad infinitum* a bajo costo. Semejante confluencia contribuía a conjugar y a reforzar mutuamente palabra e imagen. De hecho, lo visual llegaría a competir con la escritura al generalizarse los procedimientos calcográficos. Estos novedosos medios entrañaban un formidable poder comunicativo y didáctico, rápidamente capitalizado por la Iglesia de Roma. Su objetivo para entonces ya no era sólo combatir los "errores teológicos" de la Reforma protestante —iconoclasta por definición—, sino acometer el destierro de las "idolatrías" y la consiguiente propagación del cristianismo en los vastos territorios que se iban colonizando. Pero es evidente que, junto con la historia sagrada y los misterios de la fe, las imágenes grabadas o pintadas transmitían un vasto corpus de concepciones, modos de vida, valores morales e ideas más o menos complejas, correspondientes a una determinada visión del mundo. De ahí que la difusión de los lenguajes visuales y sus repertorios iconográficos no deba entenderse como mera consecuencia de la transculturación, sino como un agente activo y crucial dentro de ese mismo proceso.

Desde la primera evangelización, en efecto, no hay duda acerca de la importancia que conquistadores y misioneros debieron conceder a las imágenes, pese a la relativa escasez de testimonios al respecto. En 1579, el fraile mestizo mexicano Diego de Valadés, insertaba en su *Rethorica Christiana* una estampa en la que se propuso sintetizar los esfuerzos desplegados hasta entonces por la orden franciscana a favor de la conversión y el adoctrinamiento de los indígenas en la Nueva España.[6] En un extremo de ese panorama alegórico de un monasterio indofranciscano puede verse a un misionero enseñando la doctrina cristiana a un grupo de nativos frente a cuadros o láminas con escenas de la Pasión, que el religioso señala con un puntero para explicar así los pasajes o misterios centrales de la historia sagrada. Casi siglo y medio más tarde, en 1726, al reeditar la clásica *Monarquía Indiana* de fray Juan de Torquemada, los franciscanos convertirán esa misma escena en portada del libro con el propósito de exaltar el temprano protagonismo histórico de la orden seráfica en la cristianización de los pueblos indígenas en el Nuevo Mundo, seguramente al calor de las disputas que enfrentaban las diversas congregaciones por adjudicarse la primacía histórica en ese campo.[7]

No menos arraigado resulta el tópico de los frailes pintores que, con similar espíritu, dedicaron grandes esfuerzos a adiestrar a los indígenas en los oficios artísticos durante esos años fundacionales. Dicha política educativa respondía a sus utopías milenaristas, orientadas a la redención de los pueblos nativos. Su objetivo inmediato era generar la mano de obra suficiente para proveer la decoración de las numerosas iglesias que se iban construyendo y consolidar el proceso de cristianización entre sus hermanos de raza. Por coincidencia significativa, la mayoría de esos religiosos artistas era de origen flamenco y practicaban el oficio como parte de sus obligaciones monásticas. Según afirma la tradición histórica, fue el propio fray Pedro de Gante —cuyo nombre verdadero era Pieter van der Moere— quien habría enseñado la práctica de la

1 Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, París, Christian Bourgois, 1989.
2 Así lo evidencian las distintas contribuciones reunidas en el volumen de Scarlett O'Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005.
3 Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 55.
4 Jonathan Brown, "La antigua monarquía española como área cultural", en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 23.
5 Es conocido el caso de una hija mestiza del conquistador Hernando de Soto, quien se hallaba en Madrid hacia 1589, solicitando al rey la concesión de un repartimiento. Su petición incluía como medio de probanza un "testimonio de las pinturas en los lienzos que están en el palacio real de Madrid", donde se menciona un cuadro sobre la captura del inca Atahualpa en Cajamarca, una de cuyas inscripciones decía: "Soto tenía asido y presso", con lo que acreditaba la participación de su padre en ese acontecimiento. Thomas B. F. Cummins, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América, 2004, p. 238.
6 Diego de Valadés, *Rethorica Christiana*, Perugia, Pietro Giacopo Petrucci, 1579.
7 Juan de Torquemada, *Primera parte de los veinte i vn libros rituales i monarchia indiana*, Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723, 3 vols.

◂ ANDRÉS DE CONCHA [ATRIBUIDO]
La Sagrada Familia (detalle), 1590

pintura a los primeros aprendices indígenas mexicanos en San José de los Naturales, y así aparece gráficamente descrito también en la mencionada estampa del libro de Valadés.

De ahí que al momento de redactar su *Historia de los indios de la Nueva España*, en 1541, fray Toribio de Motolinía ya elogiase con inocultable entusiasmo los logros alcanzados para entonces por los artistas nativos: "No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que de Castilla a esta tierra viene; y de antes no sabían pintar ni una flor o un pájaro o una labor como de romano, y si pintaban a un hombre o a un caballo, hacíanlo tan feo que parecía un monstruo, agora hacen tan buenas imágenes como en Flandes".[8] Opiniones como esta sentaron las bases de un prejuicio, muy difundido a lo largo del tiempo, acerca de la capacidad manual e imitativa de los indígenas, en desmedro de una inventiva —actividad intelectual por antonomasia— que, en principio, permanecería supuestamente reservada a los maestros europeos.

Parecido es el caso de Quito, donde los franciscanos fundaron, en 1535, la escuela de San Andrés, dedicada simultáneamente a la enseñanza del catecismo y de los oficios artísticos entre la población nativa. El gran impulsor de este centro fue otro religioso de Flandes, fray Jodoco Ricke, o Joost de Rijcke, misionero y fundador del convento franciscano en la ciudad. En esta escuela un compatriota suyo, fray Pieter Gosseal —natural de Lovaina, y rebautizado Pedro Gocial—, se encargó de dirigir el primer obrador de pintura de este tipo en Sudamérica, considerado por muchos como el remoto origen de la célebre escuela pictórica quiteña.[9] Entre los discípulos de Gosseal, significativamente apodado "fray Pedro pintor", se encontraría el artista mestizo Andrés Sánchez Gallque, autor de un notable retrato de grupo conocido como *Los mulatos de Esmeraldas* (hoy en el Museo de América, Madrid). La obra representa a Francisco de la Robe, jefe local, y a sus hijos Pedro y Domingo con una llamativa mezcla de trajes cortesanos y atributos étnicos. Su destino era la Corte de Felipe III, adonde fue enviado como testimonio del esfuerzo "civilizador" desplegado por la Audiencia de Quito en su jurisdicción.

Como todos los alumnos de la escuela franciscana, Sánchez Gallque pertenecía a la elite local, único sector indígena que tenía derecho a ese tipo de educación. En virtud de su autoridad ancestral sobre los indios del común, esta aristocracia avasallada podía ejercer con eficacia las labores de catequesis, además de la pintura o la imaginería, pues las obras salidas de sus manos tendrían, naturalmente, mayor ascendiente sobre la feligresía recién conversa. Este tópico del artista-noble indígena será retomado en los Andes a principios del siglo XVII por el cronista y dibujante mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala, quien lograría elaborar —o reelaborar— un temprano discurso de la nobleza artística aplicado a la elite de la "república de indios" en su extenso memorial al rey de España, escrito hacia 1613-1615 bajo el título de *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Allí Guaman Poma anotaba, con énfasis imperativo, en su peculiar castellano: "Que los cristianos se concierten para la hechura y semesanja [*sic*] de Dios. Todo el mundo acuda a ello por ser seruicio de Dios y de Su Magestad y bien de las ánimas y salud del cuerpo. Pues que uiendo las santas hechuras, nos acordamos del seruicio de Dios. Este arte aprienda enperadores, rreys, prínsepes, duques, condes, marqueses, caualleros en el mundo".[10]

No es casual que el elogio de la representación de lo divino fuese de la mano con el prestigio social del artífice y, a su vez, inserto en un extenso memorial vindicatorio de lo indígena. Efectivamente, al abordar el tema de los oficios artísticos y la notoria utilidad de éstos para la buena marcha del virreinato, el cronista-dibujante se dirigía al rey en nombre de sus pares de la aristocracia nativa, persuadido de las bondades que entrañaba para ellos ejercer ocupaciones acordes con su condición jerárquica, tan alterada por la conquista. De ahí que considerara un privilegio que los cristianos del Nuevo Mundo —sobre todo aquellos investidos de algún tipo de nobleza autóctona— se concertaran "para la hechura y semejanza de Dios".[11] De este modo, tanto el artífice como la imagen creada lograrían potenciar mutuamente su nobleza a ojos de la sociedad local. Guaman Poma partía de su propia experiencia como dibujante e ilustrador de su entorno —y, quizá también, pintor de imaginería religiosa— para referirse a los diversos "artificios" introducidos por los españoles. En adelante, los pintores de estirpe incaica —a diferencia de sus pares mexicanos— conformarían una prestigiosa elite profesional que permitió a ciertos miembros segundones o empobrecidos de la aristocracia nativa conseguir una ocupación próspera y "decente" dentro de la rígida sociedad virreinal.

Si bien debido a la naturaleza de sus propias actividades Guaman Poma desarrolló estrechas relaciones con clérigos y jerarcas de las órdenes religiosas, para entonces la enseñanza de las artes había pasado a depender sobre todo de maestros inmigrantes. Estos no habían cesado de llegar, al menos desde el segundo

8 Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979.

9 Para estos frailes pioneros: Agustín Moreno, *Fray Jodoco Rique y fray Pedro Gocial. Apóstoles y maestros flamencos de Quito. 1535-1570*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998.

10 Felipe Guaman Poma de Ayala, *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, México, Siglo XXI, 1980, t. II.

11 Para la vinculación de Guaman Poma con el pensamiento tridentino: Mercedes López-Baralt, "La contrarreforma y el arte de Guaman Poma: notas sobre una política de comunicación visual", *Histórica*, t. III, núm. 1, Lima, julio de 1979, pp. 81-95.

tercio del siglo XVI, como parte de las primeras oleadas de esforzados *passeurs* o mediadores culturales en el campo de la imagen artística. Algunos de ellos desarrollaron un trabajo itinerante, mientras que otros optarían por afincarse y establecer sus obradores en las ciudades principales del continente. No obstante la abundancia de testimonios de época que acreditan sus actividades, prácticamente no se ha podido identificar ninguna obra de aquellos artífices pioneros. Es el caso de Cristóbal de Quesada, andaluz oriundo de Carmona y antiguo vecino de Sevilla, establecido en México por el año 1535, a quien cabría considerar por ello el primer pintor profesional español activo en América.[12]

Por su parte Juan de Illescas, otro andaluz, pasó a Nueva España en 1548. Procedía de la villa de la Rambla, en Córdoba, y lo acompañaba su primogénito y discípulo, conocido como Juan de Illescas, el Mozo. En 1555 estaba ya instalado en Puebla y poco después se trasladó a la Ciudad de México donde habría de participar activamente en la formación del gremio local de pintores y doradores. En 1556 figuraba como veedor de dicha corporación, lo que denota un reconocimiento explícito de su jerarquía profesional. Posteriormente pasó a Quito y a partir de 1560 se hallaba avecindado en Lima, donde desarrollaría intensa labor durante cerca de quince años. En 1575 Illescas emprendió el viaje de regreso a la Península, después de haber acumulado algún caudal con su trabajo. Quedaban en Lima sus hijos Juan, el Mozo y Andrés, quienes prolongaron las prácticas artísticas iniciadas por el patriarca de los Illescas hasta finalizar la centuria. Lamentablemente no se ha conservado ninguna obra segura de esta saga familiar de artistas cordobeses, considerados precursores de la actividad pictórica en ambos virreinatos.[13]

Bastante menos frecuente era el movimiento de individuos en sentido inverso, es decir el paso de americanos de nacimiento hacia la Península Ibérica para recibir formación artística. De ahí lo excepcional de una figura como Pedro Santángel de Florencia (*ca.* 1540-*ca.* 1590), maestro de gran reputación en el Cuzco del siglo XVI y que aún es considerado por la mayor parte de los estudiosos como criollo de ascendencia italiana o incluso toscano de nacimiento.[14] Todo indica, por el contrario, que Santángel pertenecía a la primera generación mestiza y, por tanto, era par y contemporáneo del cronista Inca Garcilaso de la Vega. Al igual que éste, provenía de la unión de un conquistador, el artillero Martín de Florencia, con una de sus concubinas indígenas, quizá perteneciente a la nobleza incaica como la madre de Garcilaso.[15] Su condición formal de "español" se deduce del seguimiento que hacía de él la Inquisición —cuyos fueros excluían a los indios—, tal vez por las sospechas que suscitaba la ascendencia judeo-italiana de su padre.[16]

De acuerdo con el clásico estudio de James Lockhart acerca de "los hombres de Cajamarca", tras el reparto del tesoro de Atahualpa, el conquistador Martín de Florencia se convirtió en uno de los vecinos más ricos del Cuzco,[17] lo que habría permitido a su hijo Pedro trasladarse muy joven hasta España para recibir educación. Como no era el primogénito, debió buscar una ocupación compatible con la encumbrada posición de su familia. Es probable que durante su estancia europea Santángel se formara en algún obrador de Andalucía, desde donde retornaría en 1560 para establecerse en su ciudad natal[18] como un reputado y versátil maestro, que ejecutaba por igual importantes comisiones de pintura, escultura y ensambladura de retablos.[19] Por tanto su ingreso a los referidos oficios quizá constituya uno de los testimonios más antiguos sobre la práctica de las artes como mecanismo estratégico empleado por indígenas y mestizos, unas veces para eludir el pago del tributo y otras para procurarse alguna forma de ascenso social.

Todos esos pintores configuran un momento fundacional que, sin embargo, aparece bastante nebuloso en el estado actual de la historiografía. De acuerdo con los indicios disponibles, se trataba de maestros provincianos cuyos estilos arcaizantes debieron reflejar la persistencia de las viejas tradiciones hispano-flamencas en las regiones españolas de donde procedían. Ello deja entrever el gusto de los conquistadores por una pintura devota evocadora de los tiempos heroicos de la reconquista y, por tanto, anclada en convenciones de origen medieval. Lo confirma así el escaso núcleo de piezas tempranas que han subsistido, las cuales suelen resultar difíciles de atribuir a alguno de los pintores documentados del periodo. Tampoco sería posible diferenciarlas con claridad de las primeras importaciones artísticas peninsulares. Algunos de estos "iconos de la conquista" eran recordados con veneración en la propia época virreinal, como testigos de un tiempo heroico, pero no se percibían como obras de

12 Para este periodo inicial: Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992.

13 Para los Illescas: *Ibidem*, p. 54; Emilio Harth-Terré, "Los Illescas, pintores en Lima", *Mar del Sur*, núm. 5, Lima, 1949, pp. 46-51; José de la Torre y del Cerro, *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, Diputación Provincial, 1988, pp. 91-93.

14 Lo consideran italiano, entre otros, José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, vol. 1, p. 52 y Francisco Stasmy, "Modernidad, ruptura y arcaísmo en el arte colonial", en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparadas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, vol. 3, p. 941.

15 James Lockhart, *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*, Lima, Milla Batres, 1987, vol. II, pp. 176-178.

16 *Ibidem*, Inquisición, Leg. 1640, exp. 4, f. 55 "Rectificaciones del Cuzco".

17 James M. Lockhart, *op. cit.*; José Antonio del Busto, "Tres conversos en la captura de Atahualpa", *Revista de Indias*, vol. 27, núm. 109-110, Madrid, 1967, pp. 427-442.

18 En 1560 se daba licencia a Pedro de Santángel, mestizo, para retornar al Perú "por ser natural y nacido en dichas provincias de donde vino y se vuelve". Adolfo de Morales, "Catálogo de pasajeros al reino del Perú desde 1560", *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, núm. 6, Lima, 1952-1953, p. 80.

19 No se ha conservado ninguna obra segura de Santángel. Para sus diversos conciertos de obra: Jorge Cornejo Bouroncle, *Derroteros de arte cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Perú*, Cuzco, Inca Garcilaso, 1960, pp. 166-169 y 332.

MARTÍN DE VOS
San Juan escribiendo el Apocalipsis, ca. 1581





arte en sentido estricto, pues no habían sido capaces de generar verdaderas tradiciones pictóricas locales.

Habrá que esperar hasta las décadas de 1560-1570 para que una nueva oleada de pintores inmigrantes más calificados se estableciera en las grandes ciudades virreinales y dejara, por fin, sentadas las bases de una práctica continua del oficio. Se trata ahora de generaciones notoriamente actualizadas desde el punto de vista de la iconografía y el estilo, cuyas maneras en el campo de la representación religiosa ejercerían, en diverso grado, verdadera fascinación entre la creciente feligresía americana. Dotadas de una retórica impactante, que apelaba a una comunicación directa con el espectador, las obras de estos pintores llegarían a dejar una impronta perdurable en el imaginario de las sociedades virreinales en proceso de formación. En México hubo una clara predominancia de maestros españoles y flamencos, mientras que el Perú y la región andina se distinguen por una emigración de pintores italianos que llegaría a opacar la presencia de los peninsulares. Sin embargo, por encima de la obvia diversidad de orígenes y formaciones, se puede advertir en todos ellos algunos denominadores comunes, que indudablemente derivan de las políticas visuales dispuestas por la Iglesia católica a partir del Concilio de Trento.

Aunque este periodo del arte americano ha sido englobado durante décadas bajo el rubro genérico del manierismo, sus estilos podrían definirse, en realidad, como versiones "reformadas" de la *maniera* surgidas como respuesta a las más recientes directivas oficiales de la Iglesia con respecto al arte religioso. Su aparición en las nacientes sociedades indianas implicaba, por tanto, el abandono de aquellas retóricas cultas, cortesanas y herméticas, tan caras al manierismo, para ceder el paso a lenguajes devotos claros y didácticos, cuyo mensaje narrativo e incluso doctrinal pudiera ser fácilmente captado por todo tipo de públicos. Debido a su orientación contraria al manierismo tradicional, estas nuevas corrientes han sido denominadas *contramaniera* y *antimaniera* o *arte sacra*.[20] Su centro de irradiación ideológica era Roma, pero su área de influencia se iba extendiendo por toda la Europa católica, al calor de las políticas tridentinas, como lo evidencia en el mundo ibérico la decoración del real monasterio de El Escorial. Si bien todos los estilos reguladores habían eclosionado a mediados del siglo XVI, la rapidez de su paso a América se explica por la necesidad urgente de nuevos medios para la consolidación del proceso evangelizador.

Este crucial ciclo migratorio se inicia en 1567 con el arribo a México del romanista flamenco Simón Pereyns, procedente de Amberes y avecindado un tiempo en Lisboa, quien integraba el séquito del virrey Gastón de Peralta. Se trata de una circunstancia significativa, pues evidencia los primeros gestos de apoyo oficial a maestros de cierto nivel, en respuesta al surgimiento de las efímeras cortes virreinales que demandaban objetos y servicios suntuarios. Al año siguiente llegó el sevillano Andrés de Concha, a quien se relaciona con el círculo de Luis de Vargas. Ambos practicaban ya modalidades bastante "internacionales", lo que les permitió trabajar juntos el retablo de Huejotzingo, de tal modo que hasta hoy resulta muy difícil distinguir entre sus tablas la mano de uno y otro.[21] De hecho, el componente italianista en la obra de ambos maestros está suficientemente acreditado: tanto Pereyns en su desaparecida *Virgen del Perdón*, como Andrés de Concha en *La Sagrada Familia* que se le atribuye (Catedral Metropolitana de México), demuestran familiaridad con los prototipos rafaelescos. Eventualmente, como en su *San Cristóbal* (Catedral Metropolitana de México), Pereyns acudirá a una iconografía típicamente nórdica, algo arcaizante. El fondo de paisaje, al modo de los panoramas sacralizados de Joachim Patinir, prefigura la fortuna de este tipo de escenarios dentro de la pintura virreinal.

Al mismo tiempo, ambos maestros se mostrarán permeables a las composiciones de un flamenco tan influyente como el romanista Martín de Vos, cuya presencia temprana en México, a través de pinturas originales y grabados, es muy conocida.[22] Tal vez haya sido el propio Pereyns, hacia 1586, el primero en utilizar la *Adoración de los Reyes* —una de las invenciones de Martín de Vos más divulgadas por medios calcográficos— para pintar su tabla homónima en el citado retablo de Huejotzingo. Entre las piezas autógrafas de Vos que han llegado hasta el presente se encuentra una tan emblemática como el *San Juan escribiendo el Apocalipsis* (Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán), cuya presencia en la capital mexicana es buena prueba del temprano y vigoroso influjo del romanismo flamenco en la Nueva España. Tanto su brillante colorido como la sólida construcción de sus personajes y el elegante juego de paños flotantes, en armonía con la esbelta e idealizada figura del ángel que acompaña al Evangelista, son rasgos que se irán asimilando rápidamente a la tradición local.

Pocos años antes que Simón de Pereyns, ya Andrés de Concha copiaba el *San Miguel Arcángel* de Martín de Vos, pintado en 1581, cuyo original preside el retablo mayor de la catedral de San Buenaventura, en la ciudad de Cuautitlán. Esta obra pasó a México poco después de ejecutarse, y bien pudo tenerla a la vista Andrés

20 Francisco Stastny, "Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana", en Jorge Alberto Manrique (comp.), *La dispersión del manierismo. II Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 199-230.

21 Rogelio Ruiz Gomar, "La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala", en Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 117.

22 Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971; José de Mesa y Teresa Gisbert, "Martín de Vos en América", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 23, Buenos Aires, 1970, pp. 36-48.

Simón Pereyns
San Cristóbal (detalle), 1588

de Concha, a juzgar por ciertos detalles como la posición de la palma que el personaje central enarbola en señal de triunfo, la cual aparece cambiada en la versión impresa. Cabe suponer el impacto de esta pintura llegada como parte del intenso comercio de obras de arte y piezas suntuarias existente entre Amberes y los puertos americanos, al menos desde mediados del siglo XVI, del cual quedan significativos vestigios no sólo en la Nueva España sino en los Andes sudamericanos.[23]

Desde un punto de vista iconográfico, el mayor logro de Martín de Vos consiste en interpretar con inequívoca rotundidad el triunfo del jefe de los ejércitos celestiales sobre Lucifer, el ángel rebelde. Era un asunto fundamental para la ideología de la Contrarreforma, pues simbolizaba la victoria definitiva de la Iglesia frente a los reformistas y herejes. Se explica así el amplio éxito de esta composición a través de los reinos, gracias a las estampas que hicieron Jan Sadeler y Hieronymus Wierix. Por lo demás, su propagación fue rápidamente favorecida por los miembros de la Compañía de Jesús. De ahí el sorprendente parentesco que vincula al *San Miguel Arcángel* pintado por Cristóbal Vela Cobo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, y algunos de sus equivalentes realizados por esos años en el Nuevo Mundo. Entre las versiones americanas de la primera mitad del XVII destaca una, procedente de la casa matriz jesuita limeña. Se hizo para la capilla del Niño de Huanca, a cargo de una cofradía de indios, e incluye el retrato de una rica donante en atuendo étnico. La madura mujer ora a los pies del arcángel, quien parece apartarla con firmeza del seductor demonio, caído al otro lado de la composición. De este modo, la aristócrata demostraba la ortodoxia de su fe y el patrocinio económico de ella y su familia a las labores misionales de la orden de San Ignacio. Cuadros como este contribuyeron a forjar una imagen pública de la elite incaica y a corroborar el lugar de privilegio que esta ocupaba dentro de la sociedad colonial.

En América del Sur, el predominio italianista se inicia en el último cuarto del siglo XVI y está relacionado con el establecimiento de los jesuitas por iniciativa del virrey Francisco de Toledo, el gran organizador político de la administración colonial en el Perú. Precisamente en 1575, el hermano jesuita Bernardo Bitti desembarcaba en el puerto del Callao, circunstancia que marca un hito en el surgimiento de las escuelas pictóricas andinas. Oriundo de Camerino (Marcas), de acuerdo con recientes investigaciones habría recibido formación artística en esa ciudad dentro del círculo de Simone de Magistris, un influyente maestro local formado en el círculo de Lorenzo Lotto.[24] Es probable también que conociera de primera mano los escritos de su paisano Giovanni Andrea Gilio acerca de la ortodoxia del arte religioso.[25] Trasladado a Roma, se incorporó a la Compañía de Jesús en 1568, cuando los jesuitas hacían su ingreso al Perú. Dada la apremiante utilidad que su talento pictórico tenía para los fines de la congregación, se embarcó en Sevilla dentro de la expedición organizada por el padre Diego Bracamonte. Al establecerse en Lima, sus primeros esfuerzos se vieron reflejados en la decoración de la iglesia de San Pablo, correspondiente a la casa matriz a toda la provincia. Trabajando en colaboración con el hermano Pedro de Vargas, Bitti se hizo cargo de todos los retablos, cuya ejecución comprendía obras de escultura en relieve, imágenes de bulto y paños de pintura.

Después de marchar al Cuzco, en 1583, emprenderá un largo recorrido por los Andes del Sur y el Altiplano. En todas esas regiones desarrollaría sin pausa una verdadera catequesis visual, decorando edificios de la orden y formando discípulos. Su retorno a Lima, en 1592, estuvo marcado por el encuentro con Mateo Pérez de Alesio (1547-1606), cultivador del *arte sacra*, novísima corriente promovida por el papado y por los teóricos de la Compañía. A partir de entonces, la obra de Bitti se aproximará al prototipo intimista y sentimental de las madonas de Alesio. Ejemplo de esa transformación son las pinturas ejecutadas entre 1596 y 1603 para los establecimientos jesuíticos en Arequipa y Chuquisaca. Por ejemplo su *Cristo resucitado*, del templo arequipeño, se emplaza sobre el paisaje esquemático del fondo como una presencia solitaria, aislada de todo detalle anecdótico o narrativo. Jesús mira frontalmente y bendice al espectador, mientras su esbelta anatomía asoma entre los paños acartonados que lo cubren con pudor, siguiendo en esto las preceptivas contrarreformistas sobre el decoro de la imaginería sacra.

A diferencia de los constantes viajes hacia el interior andino que jalonaron la carrera americana del hermano jesuita, Pérez de Alesio desarrolló toda su actividad artística en la capital del virreinato desde su llegada a ésta, hacia 1589, después de exitosas estancias en Venecia, Roma, Malta y Sevilla. Su presencia en Lima causó un impacto inmediato, y a partir de entonces los cronistas de la ciudad no dejarían de asociar al "pintor romano" con los grandes maestros del Renacimiento, cuyas prestigiosas hazañas pictóricas parecían reeditar en el Nuevo Mundo. Por ello, fue considerado, durante mucho tiempo, pintor de la corte papal y discípulo de Miguel Ángel Buonarroti, pese a la obvia incongruencia

23 Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.

24 Carl Brandon Strehlke, "Bernardo Bitti (Alosio Bernardo Democrito Giovanni Bitti)", en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2007, p. 536.

25 Giovanni Andrea da Fabriano Giglio, *Due Dialoghi, nel primo de' quali si ragiona delle parti morali* [...] *nel secondo si tratta degli errori de' pittori...*, Camerino, Imprenta de Antonio Gioioso, 1564.

MATEO PÉREZ DE ALESIO
Virgen de Belén (detalle), *ca.* 1604



cronológica que ello suponía.[26] Así lo sostuvieron desde el escritor criollo fray Antonio de la Calancha hasta el biógrafo español Lázaro Díaz del Valle, en 1638 y 1656 respectivamente, pero además el tópico sería consagrado por los fundadores de la historiografía artística española, Antonio Palomino y Juan Agustín Ceán Bermúdez.[27]

Poco después de instalarse en Lima, Pérez de Alesio retrataba al virrey entrante García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete (1590), y se hacía llamar "pintor de cámara de Su Señoría". De inmediato se sucedieron los encargos de las órdenes religiosas y de autoridades eclesiásticas que se disputaban sus servicios como pintor de murales. La más famosa de esas obras ocupaba el testero de la catedral limeña: un *San Cristóbal* de grandes proporciones, réplica del que había dejado en Sevilla. Lamentablemente, todos sus murales desaparecieron como consecuencia de los terremotos de 1687 y 1746; de ellos sólo se conserva el testimonio encomiástico de algunos cronistas. En cambio, el artista es mejor conocido como pintor de caballete por piezas destinadas al culto privado, algunos retratos o pequeños retablos en iglesias del interior. De sus "imágenes de piedad" destaca la *Virgen de Belén*, denominada comúnmente *Virgen de la Leche*, de la que existen varias réplicas. Se considera autógrafa la versión pintada al reverso de una lámina de cobre (colección privada, Lima), en la que había grabado años antes una copia de *La Sagrada Familia del Roble* por Rafael Sanzio. Basada en dos modelos combinados de Scipione Pulzone, Il Gaetano —adalid del arte eclesiástico oficial—, esta iconografía ejercería gran influencia en la pintura peruana, como lo prueban las numerosas réplicas, copias y variantes que se hicieron hasta entrado el siglo XIX, tanto en Lima como en Cuzco y otras ciudades.[28]

En la generación siguiente a la de Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio se sitúa Angelino Medoro (1567-1634), el tercero y último de los maestros italianos llegados al país. Esa distancia cronológica resultaría crucial para definir la tónica de su obra, más directamente vinculada con la religiosidad monástica y el misticismo que vivió Lima en los primeros decenios del siglo XVII. Medoro provenía de una larga experiencia itinerante por Europa y América. Quizá nativo de Roma, donde pudo iniciar su formación con algún maestro provinciano, se trasladó a Sevilla, y estimulado por las noticias sobre la creciente prosperidad americana, partió rumbo a Nueva Granada en 1586. Al año siguiente lo hallamos trabajando en Tunja, de allí pasó a ejercer su oficio en Bogotá, Quito y Cali. El periodo limeño, documentado entre 1600 y 1620, significó la culminación de su actividad artística americana.

Desde el principio, el artista había abandonado la decidida filiación manierista de sus primeras obras sevillanas, como lo prueban las devotas pinturas que realizó tras instalarse en Nueva Granada a partir de 1587. Es probable que la evolución de su estilo favoreciera los estrechos vínculos que mantuvo, a lo largo de su carrera, con algunas órdenes regulares. Desde su llegada a Lima, ya se encontraba pintando el lienzo de *Nuestra Señora de los Ángeles*, titular de la recolección franciscana de los Descalzos. Esta obra se inspira en una composición de Federico Zuccaro, llevada a la estampa por Cornelis Cort y ampliamente difundida en Nueva España y en la Sevilla de Francisco Pacheco. De hecho, el autor de *El arte de la pintura* la empleó para componer su *Asunción de la Virgen*, incluida en el retablo de la iglesia hispalense de la Anunciación. Muestra de la aceptación de esta iconografía mariana por parte de la comunidad recoleta limeña es que poco después hiciera otra versión de taller —mayor en tamaño y enriquecida con realces dorados—, para ser colocada al centro del tríptico que preside la capilla interior de los frailes.

Como se ha visto, el uso de las estampas era una práctica extendida entre los pintores profesionales de ambos continentes. Sin embargo, la distancia frente a los grandes originales del Renacimiento o de la Antigüedad clásica hacía aún más necesario en América el auxilio de esas imágenes impresas, cuya producción estaba en pleno auge. A comienzos del siglo XVIII, el tratadista Antonio Palomino, refiriéndose al uso que hacía Alonso Cano de las estampas, afirmaba en contra de sus detractores que esta práctica "no era hurtar sino tomar ocasión".[29] Ese mismo proceso de apropiación creativa se constata entre los maestros virreinales. Así, por ejemplo, el novohispano José Juárez utilizaba parcialmente un grupo de ángeles que aparecen en la *Adoración de los pastores* de Boëtius A. Bolswert según composición de Abraham Bloemaert, para integrarlo al plano celeste de una compleja composición dedicada a los niños *Santos Justo y Pastor*, en la que predominan tipos "zurbaranescos", dentro de una modalidad pictórica plenamente americana. Formado en el taller paterno, es probable que Juárez se viera influido por la actividad de Sebastián López de Arteaga, con quien comparte algunas características. Su "zurbaranismo" es un producto local, que deriva de la aceptación que gozaba el naturalismo andaluz en la Nueva España, y no consecuencia de un improbable viaje a la Península, como se ha señalado con insistencia.

26 Las primeras noticias sobre Mateo Pérez de Alesio datan de 1568, es decir cuatro años después de la muerte de Miguel Ángel. José de Mesa y Teresa Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1972, p. 17.

27 Antonio de la Calancha, *Chronica moralizada de la Orden de S. Augustín en el Perú, con sucesos exemplares vistos en esta monarquía*, Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1638, p. 248; Lázaro Díaz del Valle, *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*. Madrid, 1659, f. 178v.; Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar-Viuda de Juan García Infançón, 1715-1724, 3 vols.; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, 6 vols.

28 Para la *Virgen de la Leche*: Francisco Stastny, "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 19, Buenos Aires, 1969, pp. 9-46.

29 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 534.

Todo ello ayuda a explicar la progresiva internacionalización de ciertos prototipos iconográficos que se ve reflejada en los primeros pintores calificados que pasaron a tierras americanas. En ese sentido resulta paradigmático el caso de Mateo Pérez de Alesio quien, al momento de embarcarse desde Sevilla hacia el Perú, llevaba como parte de su equipaje un libro con "todas las estampas de Alberto Durero", prestigioso corpus que seguía siendo fuente de inspiración para muchos artistas en toda Europa.[30] Es interesante comprobar cómo el ejemplo de la fértil inventiva sacra dureriana mantendría su vigencia a lo largo del siglo XVII a través de aquellas composiciones abigarradas y afines al naciente barroquismo, tal como se constata en la *Santísima Trinidad*, hoy en el Museo de la Catedral de Sucre.

Hubo también una considerable cantidad de modelos procedentes de Italia, sobre todo los relacionados con la escuela de Rafael. Investigaciones recientes demuestran, por otra parte, la constante inclusión de grabados franceses, derivados de composiciones de Nicolas Poussin, Jacques Callot o Claude Vignon, entre las fuentes de inspiración manejadas por los pintores americanos.[31] Finalmente, cabría atender los modelos inventados en la Península Ibérica, sobre todo en los temas regios, las alegorías políticas; asimismo, maestros españoles difundieron algunas devociones de carácter local. En las representaciones de san Pedro Arbués, por ejemplo, la Inquisición puso especial énfasis en la ortodoxia de la representación de su martirio y encargó una estampa a Pedro de Villafranca en 1647, la cual fue utilizada por Bartolomé Esteban Murillo para su *Martirio de san Pedro Arbués* (Pinacoteca Vaticana), siguiendo muy de cerca la composición por tratarse de un encargo directo de los inquisidores. En cambio, el novohispano Baltasar de Echave Rioja modificaba visiblemente ciertos elementos en su versión del mismo asunto (actualmente Museo Nacional de Arte) para favorecer la lectura de la escena sobre el plano, colocando el santo en una posición más frontal respecto del espectador. Echave Rioja es el tercero y último de los maestros de este apellido, y se sabe que —aparte de la tradición familiar— estuvo influido por José Juárez, cuyo taller integró. Su trabajo señala el tránsito de la pintura novohispana desde la solidez corpórea del maestro Juárez hacia el pleno barroquismo, representado por Cristóbal de Villalpando y Nicolás Correa. Echave se distingue por un colorismo diestramente efectista, manifiesto en la citada obra, cuyo impacto emocional resulta evidente. En este caso, el uso de una estampa española como modelo compositivo obedecía sin duda a la naturaleza del encargo, efectuado por el Santo Oficio de México hacia 1666.

Pero el grueso de las estampas circulantes en el mundo hispánico provenía de Flandes, y concretamente de la ciudad portuaria de Amberes. Allí, el editor de origen francés Christoph Plantin había fundado en 1550 una casa impresora que dominaría el mercado de las estampas en Europa occidental. Esta posición se consolidó a partir de 1570 gracias a sus vinculaciones con la orden jesuítica —garante de su ortodoxia doctrinal— y al privilegio real concedido por Felipe II como proveedor exclusivo en el comercio de libros litúrgicos y grabados religiosos, tanto en España cuanto en sus posesiones ultramarinas. Durante el lustro siguiente se pusieron en circulación más de sesenta mil libros ilustrados. Por entonces primaban en el mercado internacional los grabadores "romanistas" nórdicos como los Sadeler, Wierix, Cort, Goltzius y Spranger, cuyas estampas difundían no sólo modelos flamencos sino además italianos y alemanes. Éstos eran ampliamente conocidos por los artistas de Sevilla, ya que la condición de puerto exclusivo del comercio con las Indias la había convertido en una urbe cosmopolita y pujante que empezaba a cristalizar su propia escuela pictórica.[32]

Ello ocurría en el umbral del siglo XVII e implicaba el progresivo paso desde el "romanismo", dominante a fines de la centuria anterior, hacia una vertiente de carácter decididamente naturalista, de raíces italianas, que obtuvo carta de ciudadanía en la capital andaluza. De ahí su inmediata proyección hacia América, gracias al fortalecimiento de las redes del comercio indiano por medio de las cuales los pintores sevillanos disponían de un ávido mercado de exportación. Pero, además de las primeras remesas significativas de lienzos, hubo algunos jóvenes maestros que optaron por trasladarse al Nuevo Mundo llevando consigo las novedades de un medio artístico en plena efervescencia. Por ejemplo Alonso Vázquez y Juan de Uceda, dos destacados miembros de esa generación transicional, pasaron a Nueva España y Perú respectivamente. Si bien cabe presumir la gravitación del trabajo de ambos en la actividad artística virreinal, resulta aún difícil de determinar con mayor precisión esa importancia debido a la pérdida de la mayor parte de su producción americana.

Alonso Vázquez se dirigía a México en 1603 en el séquito del virrey marqués de Montesclaros. Su partida le impidió terminar el gran lienzo del *Martirio de san Hermenegildo* (hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla), concluido por su coetáneo Juan de Uceda, lo que deja entrever la cercanía estilística entre ambos. A su

30 Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 191-194.

31 Agustina Rodríguez Romero, "Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú", en Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (eds.), *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Ediciones Giralda, Universidad Pablo de Olavide, 2001, vol. 1, pp. 433-448.

32 Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Caylus, 1998. Aunque centrado en Andalucía, contiene abundantes referencias al caso americano.

vez, Uceda solicitaba licencia para viajar al Perú a fines de 1608. Declaraba que se dirigía a Lima con el fin de concretar "la fábrica de retablos de pinturas, que es mi arte, para el servicio de igleçias perroquiales y monasterios y conventos de frayles y monjas de la dicha çiudad".[33] Al parecer, permaneció a cargo de este tipo de obras en Lima casi todo el año de 1609, aunque no ha sido posible identificar ninguna. A su regreso a Sevilla, mantuvo contacto con el virreinato, ya que en 1613 envió a su amigo el escultor Gaspar de la Cueva, que estaba en la Ciudad de los Reyes, diecisiete cuadros suyos para que se los vendiera. Esta relación se manifiesta nuevamente en 1622, cuando daba poder a Cueva para que cobrara la herencia de su hijo Gaspar, muerto el año anterior, a quien había dejado trabajando en Lima.[34]

No pudo ser abundante la producción de Alonso Vázquez debido a la brevedad de su trabajo en México, donde murió en 1608, pero el renombre que le daba haber sido pintor de la corte virreinal, así como el recuerdo de sus importantes encargos en la catedral hispalense, le aseguraron una influyente presencia en la pintura novohispana. Sin embargo, ha sido sólo gracias a las investigaciones de Juan Miguel Serrera que se atribuye a su mano la *Inmaculada Concepción*, procedente del retablo del Hospital de Jesús, cuyas semejanzas con otra pintura homónima de su mano en el Museo de Bellas Artes de Sevilla resultan obvias. Otra pieza atribuida a Vázquez es la tabla de la *Virgen de las Uvas*, en la catedral de México, que guarda claras semejanzas con la famosa *Virgen del Pozo Santo* en la iglesia mayor hispalense. Este tipo de obra señala un momento de gran sintonía en el lenguaje pictórico de ambas ciudades, pero el camino seguido por los pintores de Sevilla y México no tardaría en bifurcarse.

Contrapunto interesante respecto a la figura Vázquez en la Nueva España es el vasco emigrado Baltasar de Echave Orio, fundador de una notable saga familiar en el arte novohispano, cuya formación peninsular permanece desconocida. A comienzos del siglo XVII, la obra de Echave —hombre culto y autor de un discurso laudatorio de la lengua vascuense— muestra todavía los resabios de un manierismo arcaizante de raíz florentina, patente en sus escenas de los martirios de san Aproniano y san Ponciano, que constituyen composiciones tan ambiciosas como escasamente articuladas. Todo ello contrasta con el intenso clima dramático imperante en su *Oración en el huerto*, con sus hábiles juegos de claroscuro en los que ya parecen atisbarse ciertos rasgos naturalistas. Esta pieza, junto con la célebre *Adoración de los reyes*, se encuentra en la Casa Profesa y es probable que el artista ejecutara ambas pinturas como parte de algún retablo historiado para el templo jesuita, consagrado en 1610 con motivo de la beatificación de san Ignacio de Loyola.

En la generación posterior podría situarse a Leonardo Jaramillo, otro sevillano activo en el Perú. Su paso a América se produjo alrededor de 1613-1615. Después de una larga estancia en Trujillo y Cajamarca, al norte del país, en 1636 se afincó en la capital del virreinato. Precisamente ese año firma su obra emblemática, el lienzo monumental de *La imposición de la casulla a san Ildefonso* (convento de los Descalzos, Lima), para la recolección franciscana de Nuestra Señora de los Ángeles. Esta ambiciosa escena demuestra la habilidad con la que este pintor supo adecuarse al gusto italianista, todavía bastante arraigado en la ciudad. Se trata de la típica composición dividida en dos planos, en la cual introduce "citas" de obras conocidas de Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, contrastando con el tímido claroscuro insinuado en la figura del santo titular. Posteriormente, entre 1635 y1640,[35] puede advertirse una tendencia verista más decidida en la obra madura de Jaramillo. Ello induce a pensar que su conversión definitiva al naturalismo se habría dado ya en Lima, al entrar en contacto con las novedades de un estilo acogido con decisión por las órdenes monásticas y por la intelectualidad eclesiástica, cuyo triunfo se manifestó en un notable núcleo de retratistas al modo sevillano y en el arraigado gusto por las series zurbaranescas.

Lima es la ciudad de Hispanoamérica que conserva más obras de Zurbarán y su taller. Se presume que el ciclo exportador de este maestro hacia la capital peruana se inició hacia 1637 o 1638 con la serie del Apostolado, por encargo de la provincia franciscana de los Doce Apóstoles. Sus catorce lienzos —incluyendo los de la Virgen y el Salvador— muestran un alto grado de intervención del maestro en su momento más brillante, sobre todo en las efigies de *Santiago el Mayor* y *San Bartolomé*. Posteriormente llegaron los Santos Fundadores del convento de la Buena Muerte y el conjunto de arcángeles en el monasterio limeño de la Concepción, que cabría situar ya en la década de 1660 y en el entorno del maestro.[36] Tanto fue el éxito de este tipo de pintura que, desde mediados de siglo, hubo obradores sevillanos enteramente dedicados a la exportación a América, cuya creciente demanda los movió a repetir con rapidez rutinaria y evidente descuido por el detalle temas y composiciones que habían dado fama al maestro de Fuente de Cantos. Nombres casi desconocidos en la propia Sevilla como Juan de Luzón, Juan López Carrasco, Alonso Pérez y Juan Fajardo se han dado a conocer como los principales actores de ese floreciente comercio masivo de pinturas. Sólo en documentos de reclamos judiciales, Duncan T.

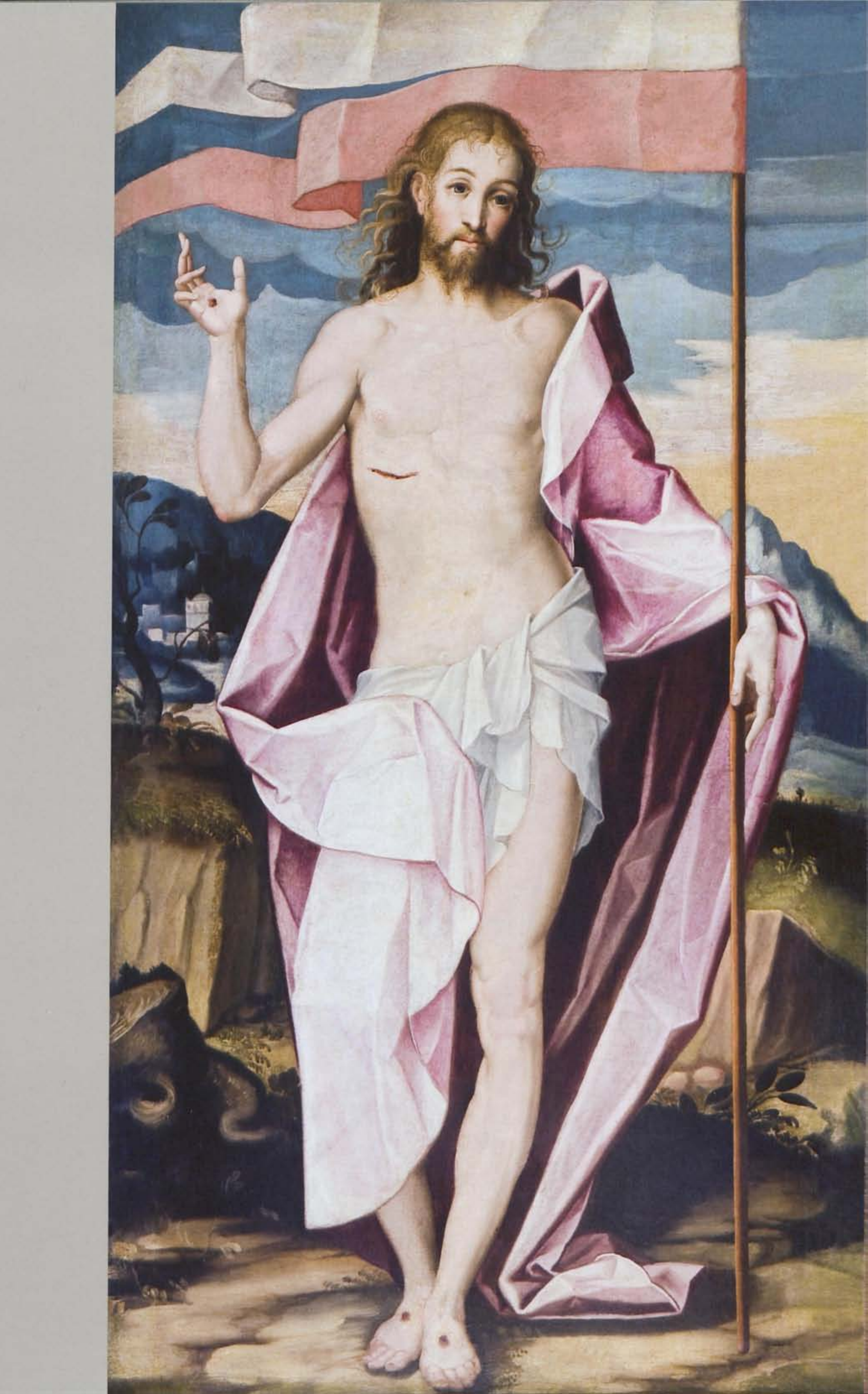
33 Benito Navarrete Prieto, "El viaje del pintor Juan de Uceda a Lima", *Archivo Español de Arte*, t. 70, núm. 279, Madrid, 1997, pp. 331-332.

34 *Idem*.

35 Para Leonardo Jaramillo: José de Mesa y Teresa Gisbert, "El pintor Jaramillo y el último manierismo de la escuela limeña", *Cultura Peruana*, núm. 167-170, Lima, 1962; Francisco Stastny, "Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños", *Cielo Abierto*, núm. 27, Lima, enero-marzo de 1984.

36 Francisco Stastny, "Zurbarán en América Latina", en *Zurbarán en los conventos de América*, Caracas, Fundación Amigos Museo de Bellas Artes, Banco Mercantil, 1988, pp. 16-37; Juan Miguel Serrera Contreras, "Zurbarán y América", en *Zurbarán*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 63-83; Benito Navarrete Prieto, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Alicante, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, 1998.

BERNARDO BITTI
Cristo resucitado, ca. 1603





Kinkead pudo registrar entre 1658 y 1666 la circulación de unos mil trescientos lienzos de este tipo en el mercado hispanoamericano.[37]

Si se compara con Sudamérica, la gravitación de Zurbarán resulta menos evidente en México, pese al recurrente tópico historiográfico que por mucho tiempo ha seguido identificando, de manera automática, naturalismo y "zurbaranismo".[38] Recientes investigaciones han enfatizado que el principal exponente de la manera naturalista en la Nueva España no era precisamente seguidor de Zurbarán. Se trata del sevillano Sebastián López de Arteaga, cuya presencia en México está acreditada a partir de 1642. Pertenece a los últimos maestros inmigrantes del virreinato, junto con Pedro García Ferrer, formado en el círculo valenciano de Francisco Ribalta, que pasaba a Puebla de los Ángeles junto con el obispo Juan de Palafox, con quien volvería a España para instalarse en Toledo años más tarde. López de Arteaga llevaba consigo la novedad de un naturalismo manifiesto en la *Incredulidad de santo Tomás*, composición derivada de modelos caravaggescos, cuyo tratamiento pictórico se relaciona, a su vez, con la manera de Francisco de Herrera, el Viejo. Sin embargo, el estilo de Arteaga experimentará profundos cambios en los años siguientes, hasta integrarse plenamente al modo novohispano. Es un caso emblemático de lo que Juana Gutiérrez ha llamado "nivelación", utilizando una audaz metáfora lingüística, para indicar el abandono de las particularidades regionales españolas en busca de un lenguaje pictórico compartido con los pintores americanos: la tradición pictórica local empezaba a transformar al maestro inmigrante.[39]

En el fondo de este cambio se hallaba la escasa afinidad del medio americano con relación al naturalismo en un sentido estricto. Al trasladarse al Nuevo Mundo, esta corriente se iba convirtiendo en mero repertorio temático o en convención pictórica claroscurista: dejaba de ser un medio para explorar el entorno real o la inmediatez de la visión. Se explica así el triunfo de la pintura murillesca en el último tercio del siglo, cuya religiosidad sentimental y su colorido luminoso impactaron al artista americano. Aunque son escasas las obras seguras de Murillo que se conservan, hay abundantes piezas de seguidores e imitadores.[40] Del Barroco tardío sevillano cabe señalar el influjo de Valdés Leal, que a menudo se ha señalado con relación a pintores mexicanos como Cristóbal de Villalpando.[41] Paradójicamente, no es en México sino en Perú donde se encuentra la huella tangible del maestro sevillano. En el último tercio del siglo XVII, los jesuitas de Lima decoraron su iglesia principal con una serie valdesiana autógrafa de ocho escenas sobre la vida de san Ignacio de Loyola, realizada hacia 1665-1669, de la cual forma parte *La visión de san Ignacio en el camino de Roma*. El conjunto, de excepcional calidad, es comparable con otro del mismo tema ejecutado hacia 1661 para la casa de Sevilla y, según Kinkead, serían "las únicas obras que Valdés pintara para el Nuevo Mundo".[42]

Para entonces ya habían comenzado a asimilarse, en paralelo, los dinámicos modelos del pleno barroco flamenco. Al predominio de las estampas "romanistas" sucedió la irrupción de las grandes composiciones de Rubens y su escuela —grabadas por Lucas Vorsterman, Paulus Pontius, los Galle, los Bolswert y una legión de copistas e imitadores informales—, que no llegarían a anular el repertorio anterior sino que convivieron con él.[43] Por otro lado, la circulación de grabados rubensianos se complementó por un intenso comercio de pequeñas pinturas sobre cobre que copiaban las creaciones más exitosas del maestro y sus contemporáneos. Fue así como se pudo propagar con gran fidelidad el brillante colorido de esa escuela, que por definición los grabados no podían trasmitir. En ese sentido, el emporio comercial de la familia Forchoudt, fundada hacia 1632 en Amberes, tendría un papel importantísimo para la transmisión de modelos en el arte virreinal.

Aunque los Forchoudt fueron una auténtica firma transnacional que exportaba a las más diversas regiones del mundo, sus relaciones comerciales con América se iniciaron formalmente desde 1652, año en que abrieron una filial en el puerto de Cádiz. El peso creciente del mercado americano en su expansión mercantil fue tan grande que, a partir de 1675, la casa matriz se trasladó a su sede gaditana. Desde entonces hasta 1699, el flujo de objetos artísticos hacia el Nuevo Mundo fue verdaderamente masivo y diversificado. Además de los miles de grabados y pequeñas pinturas sobre tabla o metal —muchas de ellas con bodegones, paisajes y temas profanos—, los Forchaudt enviaban al continente tapices franceses y flamencos, porcelanas y mayólicas, retablos portátiles, escritorios, crucifijos de mesa, espejos, cofres y muebles de lujo con acabados de oro, carey, marfil, ébano y piedras duras. Todo ello entrañaba el uso de materiales preciosos oriundos de varias latitudes, lo que daba un aire indudablemente

37 Duncan T. Kinkead, "Artistic trade between Seville and the New World in the mid-seventeenth century", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 25, Caracas, 1983, pp. 73-101 y, del mismo autor, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, vol. 66, núm. 2, Londres, junio, 1984, pp. 303-310.

38 La historiografía más reciente pone en duda esa definición estilística: Rogelio Ruiz Gomar, "Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos* XVI-XVIII, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, t. II, pp. 593-594.

39 Juana Gutiérrez Haces, "¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos* XVI-XVIII, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, t. I, pp. 137-185; para el caso específico de López de Arteaga, pp. 177-180. Estas reflexiones son ampliadas en el ensayo de Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, "En torno a la *koineización* pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidad y variedades dialectales", en el mismo volumen, pp. 187-335.

40 Jorge Bernales Ballesteros, "Sobre pinturas 'murillescas' en Sevilla y América", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, t. 64, núm. 195, Sevilla, 1981, pp. 1-12.

41 El tópico fue iniciado por Angulo en 1950. Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, vol. II, pp. 417-418.

42 Duncan T. Kinkead, "*Vida de San Ignacio de Loyola* por Valdés Leal", *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 299.

43 Para el impacto de los modelos de Rubens en el mundo hispánico: Helga von Kugelgen, "La pintura de los reinos y Rubens", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos* XVI-XVIII, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, t. III, pp. 1009-1078.

Sebastián López de Arteaga
Incredulidad de santo Tomás (detalle), *ca.* 1643

cosmopolita a estas piezas suntuarias, cuya profusa circulación iría dejando diversas improntas en el gusto artístico americano.[44]

En contraste con ese comercio masivo, la presencia de grandes pinturas flamencas, ya del propio taller de Rubens o de sus contemporáneos, resulta más bien escasa. De ahí la importancia que reviste la serie de once cuadros sobre la Pasión de Cristo en la Casa de Ejercicios del convento limeño de San Francisco. Aunque no se conoce documentación al respecto, es probable que estas piezas no llegaran por la casa Forchoudt sino por encargo directo de uno de los "corredores de Indias". El cronista de la orden fray Juan de Benavides, daba cuenta en 1674 de estos lienzos "de tres varas de alto" como existentes en la antigua Penitenciaría del convento, los refiere como historias de "tanto primor e ingenio que no hay perspectiva, escorzo, luz, fuerza y relieve que no se vea ejecutada con toda valentía y excelencia".[45] Pese a varias desafortunadas restauraciones, la calidad de su factura indica que proceden de artistas familiarizados con la manera del maestro. Todas repiten conocidas composiciones de Rubens y su taller —incluyendo a Anton van Dyck—, haciendo eco de su extendida fama en el mundo católico. Buen ejemplo de ello es *La entrada de Jesús a Jerusalén*, escena inicial de la serie, que copia casi literalmente una célebre pintura rubeniana. Consciente de esa circunstancia, el cronista franciscano precisaba que los lienzos eran "invención de Pablo Rubenio".[46]

No obstante, el impacto del barroco flamenco resultaría más significativo en el Cuzco que en Lima. Al respecto es interesante el caso de Francisco Serrano, un pintor extremeño perteneciente a la última generación de inmigrantes. Después de una estancia en la capital, afiliado al sevillanismo dominante a mediados de siglo, se trasladó a los Andes y su arte experimentó desde entonces significativos cambios. Pasó de un tenebrismo de inspiración andaluza a los juegos cromáticos de gusto flamenco y al uso de estampas de Schelte A. Bolswert, como se aprecia en la serie sobre la vida de la Virgen que pintó hacia 1663 para la iglesia parroquial de Tinta, por encargo de los curacas indígenas lugareños.[47] Durante los años siguientes, un puñado de maestros nativos dominaría el mercado cuzqueño con pinturas que lograban emular hábilmente las maneras del barroco flamenco. Diego Quispe Tito alternaba en su trabajo grandes composiciones de encargo con pequeñas obras devocionales, como *La visión de la cruz* y *Alegoría de la Redención*, que combinan modelos de Wierix con el colorido de la época de Rubens. En ambas su virtuosismo se orienta a imitar sobre el lienzo los efectos y el pulimento de la costosa pintura en lámina de cobre. A su vez, Basilio Santa Cruz Pumacallao alcanzó fama gracias a composiciones como *La adoración de los reyes*, cuyo marcado europeísmo le permitió convertirse en favorito del célebre obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699). Influido por el patronazgo del prelado madrileño, el estilo de Santa Cruz evolucionaría hacia un barroco "internacional" inspirado por los recientes ejemplos madrileños de Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Francisco de Herrera, el Mozo.[48]

Bajo esa capacidad de emulación iban cristalizando, simultáneamente, mecanismos de apropiación y respuesta creativa. Ello daría lugar, en los decenios siguientes, a lo más original de las escuelas pictóricas virreinales. Llegado ese punto, ninguno de los modelos o estilos transferidos desde Europa, ni la suma de todos ellos, alcanzarían a explicar la nueva realidad artística. A través de sus paulatinas modificaciones y reajustes, de los mecanismos de asimilación y rechazo, los artistas y sus comitentes locales se distanciaban del arte llegado de la metrópoli. Pero además, la "vida de las formas" sería, cada vez más independiente en las diversas áreas culturales del continente, al punto de hacer distinguible lo producido en México, Puebla, Cuzco, Lima, Quito, Bogotá o Potosí.[49] Por tanto, las preguntas de la historiografía y del espectador contemporáneo no deberían estar sólo dirigidas a detectar "influencias", como ha sido tradicional. Interesa precisar, más bien, los sutiles mecanismos de apropiación ejercidos activamente por el medio americano. En ese sentido, Clara Bargellini —retomando una penetrante observación formulada por Michael Baxandall—, orienta acertadamente el acento de la mirada histórica hacia "los vericuetos de los procesos de su recepción".[50] Sólo así se entenderá en su verdadera dimensión la capacidad de las escuelas pictóricas del Nuevo Mundo para reformular e inventar, en función de identidades sociales y culturales bien diferenciadas. No será difícil comprobar que, al consolidarse las sociedades criollas, tanto los artistas como las tradiciones locales marchaban guiados por su propia dinámica, en pie de igualdad frente a sus pares europeos: dos siglos antes de su independencia política, los actuales países hispanoamericanos ya habían logrado una sorprendente autonomía estética, en lo que constituye uno de los procesos más fascinantes de la historia cultural de Occidente.

44 Francisco Stastny, "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo", en Scarlett O'Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, pp. 817-851.

45 Benjamín Gento Sanz, *San Francisco de Lima*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945, p. 323.

46 *Idem*. También Juan Manuel Ugarte Eléspuru, "Rubens en la pinacoteca franciscana", en *Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 239-263.

47 Nació en el pueblo de Fuente del Maestro hacia 1599. Para la obra de Francisco Serrano en Lima y Cuzco: Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, "Pinturas y pintores en Lima virreinal", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, vol. 27, Lima, 1963, pp. 104-218; José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura…*, *op. cit.*, vol. I, pp. 82-84.

48 Para el patronazgo artístico del obispo Mollinedo: Luis Eduardo Wuffarden, "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino", en Pedro Guibovich Pérez y Luis Eduardo Wuffarden, *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, 1674-1687*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero, 2008, pp. 41-67.

49 Tomo la expresión "vida de las formas" según el sentido que le da Martha Penhos en "Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2009, t. III, pp. 821-877.

50 Clara Bargellini, "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, t. III, p. 965.

DIEGO QUISPE TITO
Alegoría de la redención (detalle), siglo XVII


ECCE AGNVS DEI



La transmisión de los modelos

El Barroco

Capítulo III.2

Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores

La huella de Rubens

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) fue uno de los artistas más importantes de su época; la originalidad de su obra propició la renovación de la pintura barroca en Europa y lo convirtió en uno de los maestros más influyentes en la conformación de un lenguaje pictórico en los reinos de la monarquía española. Se puede afirmar que transformó el arte de su tiempo a través de estructuras compositivas fuertemente caracterizadas por el movimiento dramático y un pronunciado sentido del espacio combinado con la utilización del color y la luz, igualmente pensados para producir efectos cargados de emoción e intensidad. Así, la influencia del flamenco abarcó desde la difusión de una forma de pintar, hasta la transmisión de modelos originales, alcanzando con ello una dimensión internacional, cuya trascendencia en otras Cortes europeas y en la pintura del mundo hispánico fue particularmente significativa.

Ejerció una enorme influencia sobre los artistas coetáneos y contemporáneos en diversas latitudes y muchos tuvieron la capacidad de configurar su propio estilo acudiendo al arte de Rubens como fuente de inspiración. No sólo retomaron sus modelos iconográficos, sino también adoptaron la técnica pictórica tan particular del maestro de Amberes: la pincelada suelta y fluida, la preferencia por figuras animadas y expresivas, el tratamiento decorativo de la superficie, la riqueza cromática, la brillantez lumínica, entre otras cualidades plásticas, caracterizaron las obras de Francisco Rizi (1614-1685), Juan Carreño de Miranda (1614-1685) y Claudio Coello (1642-1693) pintores de la llamada "escuela madrileña". En la Nueva España, maestros como José Juárez (1617-*ca.* 1662), Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) y Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714) no dejaron de adoptar las innovaciones rubenianas, particularmente este último, quien se convirtió en un fiel y talentoso intérprete del estilo exuberante del flamenco. En el virreinato peruano, pintores anónimos realizaron numerosas series que demuestran la gran recepción e impacto que tuvieron sus modelos.

Gracias a las copias y grabados que se hicieron de sus obras, el lenguaje pictórico de Rubens se convirtió en un elemento nivelador en los distintos territorios de la monarquía hispánica, lo que propició similitudes estilísticas e iconográficas. A este respecto, cabe mencionar que su influencia no fue asimilada de manera uniforme, ya que se adaptó a las respectivas tradiciones locales. En esta misma línea, en cada uno de los reinos, tanto en Europa como en América, los artistas se apropiaron de manera particular de las distintas novedades relacionadas con su forma de pintar, transformándolas y convirtiéndolas en elementos de identidad plástica. Así, la huella de Pedro Pablo Rubens se dejó sentir por la gran difusión que tuvo a través de sus pinturas, grabados y copias de sus cuadros, con lo cual contribuyó a cimentar una afinidad pictórica en los territorios que formaron parte de la monarquía.

Uno de los temas más difundidos del maestro fue la *Asunción de la Virgen*. Pintó distintas versiones de este tópico iconográfico; quizás las más importantes por su escala monumental y porque fueron reproducidas a través de numerosas copias y grabados que circularon profusamente en ambos lados del Atlántico son las que se encuentran en el Kunsthistorisches Museum de Viena (realizada entre 1611-1614); en el Museo de Bellas Artes de Bruselas (pintada originalmente para el altar mayor de la iglesia de los carmelitas descalzos de esa ciudad hacia 1614) y la de la catedral de Amberes (encargada por el deán Johannes del Rio y realizada para el altar mayor entre 1625 y 1626). Aunque el asunto de las obras es el mismo, la composición es diferente en los tres casos; no obstante, estas pinturas comparten ciertos rasgos, ya que el artista desplegó sus grandes dotes compositivas y su brillante técnica pictórica.

En el ámbito americano, fue Cristóbal de Villalpando quien mejor supo interpretar el arte del maestro flamenco, no sólo por haber empleado grabados (y muy probablemente copias pintadas) de sus principales composiciones, sino por haber aprehendido su estilo de manera indirecta a través de pinturas de los maestros de la escuela madrileña enviadas a la catedral de Puebla de los Ángeles, donde realizó algunas de sus obras monumentales más destacadas, como *La Transfiguración* (1683) y la pintura que decora la cúpula de la capilla de los Reyes (1688-1689). En *La Asunción de la Virgen*, que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara en México, Villalpando empleó con fidelidad el grabado de Schelte A. Bolswert sobre una composición de Rubens; sin embargo, realizó su propia versión pictórica, pues el grabado se convierte en una fuente de inspiración para demostrar sus dotes artísticas. En su tratamiento espacial, las figuras prácticamente ocupan toda la superficie del cuadro, cuya apretada composición se desarrolla próxima al plano pictórico. En este lienzo, los colores brillantes, la variedad de posturas y gestos así como la soltura de la pincelada enfatizan los efectos de dinamismo y expresividad. Por otra parte, es muy factible que el maestro novohispano haya considerado modelos locales, particularmente los tipos físicos de los apóstoles, donde es evidente la cercanía con personajes pintados por otros artistas como el sevillano Sebastián López de Arteaga o Baltasar de Echave Rioja. De esta manera, Villalpando no sólo conjuntó en la misma obra soluciones compositivas y modelos iconográficos, sino también formas y modos de pintar que le permitieron desarrollar un estilo propio en el que la vena rubeniana fue asimilada por distintos caminos.

Los pintores de la segunda mitad del siglo XVII

La influencia del estilo y los modelos iconográficos de Pedro Pablo Rubens y Anton van Dyck (1599-1641) trascendió en todos los territorios de la monarquía, incluyendo los de ultramar, ya que los pintores entraron en contacto con su obra a través de grabados y copias de sus composiciones, gracias al intenso comercio de lienzos y láminas procedentes de España y Flandes. En la Nueva España el impacto rubeniano se manifestó hacia la década de los años cuarenta del siglo XVII, cuando se evidencia en la obra de Sebastián López de Arteaga y José Juárez. En el virreinato del Perú, la repercusión de las obras procedentes de Flandes se manifestó desde épocas muy tempranas. Aunque la influencia de Rubens estuvo presente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, no tuvo el mismo tratamiento que en otras regiones de la monarquía, ya que si bien es cierto que sus composiciones se emplearon con profusión, no se ha estudiado lo suficiente si los valores plásticos que caracterizaron su estilo fueron asumidos por los maestros locales.

La producción pictórica de José Juárez —sin duda una de las relevantes en el ámbito novohispano—, revela a un artista que además de adoptar los logros de su propia tradición local, pudo asimilar las novedades que llegaron del exterior, por lo que desarrolló varios de los elementos característicos de la escuela novohispana e incorporó las nuevas soluciones estilísticas, las cuales tuvieron continuidad en los artistas de la generación siguiente. El lienzo que representa *La aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco* es una de sus obras más conocidas; en ella recurrió a referentes de la pintura local, particularmente a los de su padre

• Schelte Adams Bolswert a partir de Pedro Pablo Rubens
La Asunción (detalle), siglo XVII

Cristóbal de Villalpando
Asunción (detalle), *ca.* 1680-1690



Luis Juárez (¿?-1639), de quien pudo adoptar los tipos físicos para la elaboración de sus ángeles. No obstante, la importancia que tuvo el ejemplo de las obras de artistas sevillanos como Francisco de Herrera, el Viejo (*ca.* 1590-*ca.* 1657) y Francisco de Zurbarán la emparentan en poses, composiciones y en la apropiación de esquemas, donde la utilización de la luz es un elemento fundamental. Esta forma de pintar, no sólo le permitió sugerir el espacio a través de los juegos de luz y sombra, sino también supo incorporar las novedades plásticas de procedencia rubeniana, alcanzando con ello obras de gran riqueza visual. En esta obra podemos reconocer sus tipos humanos, en los que contrasta el idealismo con el naturalismo presente en las figuras de la Virgen y el santo arrodillado. El movimiento de las figuras angélicas, de poses animadas y graciosas, y paños ondulantes y quebrados es muy marcado y el efecto de la composición es claro, equilibrado y decorativo.

Siguiendo los pasos de José Juárez, podemos ubicar la producción pictórica de otro maestro novohispano: Cristóbal de Villalpando. Igualmente significativa en la conformación de su estilo fue la influencia de la pintura de Rubens y de los maestros de la escuela madrileña. Artista en el ámbito virreinal que llegó a conocer las cualidades plásticas del arte del pintor nórdico y quien ya desde sus primeras obras retomó los modelos del flamenco. Fue en la década de 1680 cuando, una vez alcanzada su madurez estilística, produjo sus grandes composiciones de índole rubeniana, presentes en los lienzos monumentales de la sacristía de la Catedral Metropolitana de México y en otras obras de ese periodo, como en *La lactación de santo Domingo*. En esta pintura el esquema compositivo es semejante al del cuadro de José Juárez; no obstante, el maestro hizo gala de su estilo personal, captando el movimiento de las figuras a través de poses animadas y pinceladas dinámicas e incorporando una técnica más suelta y brillante, presente en la forma de utilizar la luz, en la complejidad espacial, en el delicado y exquisito colorido y en el más acabado estilo expresivo de las figuras.

Durante el siglo XVII llegaron a Lima un número considerable de pinturas españolas de reconocidos maestros sevillanos como Miguel Güelles (activo 1607-1635), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Juan de Valdés Leal (1622-1690) y Matías de Arteaga (1633-1703). Valdés Leal envió a la ciudad de los Reyes una magnífica serie de ocho lienzos dedicados a la vida de san Ignacio de Loyola, encargo destinado a la iglesia jesuita de San Pedro en Lima y que muy probablemente realizó entre 1674 y 1675. Fue un pintor prolífico y emotivo que supo captar la tendencia colorista de raigambre flamenca y de la escuela madrileña, así como el gusto por la técnica pictórica suelta y desenfadada. En *La aparición de la Virgen a san Ignacio de Loyola*, el autor realizó una composición apaisada en dos registros, en la cual supo destacar el dramatismo del asunto empleando un fuerte claroscuro. La disposición de la figura celestial y la terrenal queda articulada mediante una diagonal que vincula los dos ámbitos, al que se suma el rompimiento de gloria, el cual destaca en este episodio por la gran luminosidad que invade la escena y el movimiento que confieren los ángeles que acompañan a la Virgen, que al igual que las nubes intensifican el efecto de soltura y dinamismo de toda la composición. Al fondo, una segunda escena enmarcada por una arquitectura clasicista representa la despedida de san Ignacio de su hermano Martín de Loyola.

El pintor gaditano Juan Simón Gutiérrez (1643-1718) realizó una obra que compositivamente puede tener semejanzas con las pinturas de los novohispanos José Juárez y Cristóbal de Villalpando, e incluso con las de Juan de Valdés Leal, pues muy probablemente formaron parte de ciclos, aunque difieren estilísticamente y en la representación iconográfica. En el lienzo *Muerte de santo Domingo*, fechado en 1710, Gutiérrez colocó a la Virgen y al santo en el centro de la composición y ubicó simétricamente a los demás personajes en un segundo plano. En esta pintura el artista logró captar y vincular el gesto amoroso de la Virgen y la serenidad del rostro del santo. Las figuras femeninas de origen divino están pintadas de manera convencional en contraposición con el fraile que tiene un carácter más naturalista. La pincelada es suave y fluida y el colorido y la armonía cromática muestran un tratamiento luminoso y cálido, que ya difiere de las obras analizadas y que nos habla del nuevo lenguaje pictórico utilizado a lo largo del siglo XVIII.

JUAN SIMÓN GUTIÉRREZ
La lactación de santo Domingo (detalle), 1710




TOTA

Identidades compartidas y variedades locales

Capítulo IV

Rogelio Ruiz Gomar

Amplia, amén de fecunda, era la base cultural y artística que compartían los artistas de las vastas áreas geográficas históricamente vinculadas a la monarquía española. Sobre ella, y a fin de encontrar entre los practicantes del arte de la pintura de los diversos ámbitos tanto lo que los unía como lo que los hacía diferentes, se ha reunido un buen número de piezas, las más de ellas de gran relevancia. En estas líneas nos habremos de ocupar principalmente de las que conforman la sección montada bajo el nombre de "Identidades compartidas y variedades locales". Las obras han quedado organizadas en varios núcleos temáticos con el propósito de observar más fácilmente las similitudes y diferencias, así como de constatar que el lenguaje de formas al igual que el de contenidos se reprodujo con una extraordinaria movilidad, y que, sin diluirse las características propias de cada región, la creación artística creció entreverada en redes comunes de imágenes.

No obstante que el fuerte naturalismo que predominaba en las escuelas pictóricas europeas adoptó un tono más sobrio y mesurado en los obradores de esa disciplina artística en el Nuevo Mundo, es factible encontrar en ambos lados del Atlántico equivalentes tratamientos iconográficos y similares soluciones plásticas, así en lo que toca a manejos compositivos, cromatismo y gestualidad, como en lo relativo a la estructuración de los espacios y a la utilización de la luz como elemento unificador.

Y aunque en ocasiones la reiterada utilización de los modelos y vocabularios, ya flamencos, italianos o españoles, propiciaron la estandarización del lenguaje pictórico, no siempre puede hablarse de repeticiones o de imitación servil, pues lo más frecuente es que se esté ante la apropiación y reinterpretación de ciertos modelos, los cuales, obviamente, eran los que mejor se avenían a las prácticas y gustos de cada centro productor. Así, podemos adelantar que la nota de mayor diferencia se dio en la escuela cuzqueña con su característico desapego al realismo, a la perspectiva y al relieve en que desembocó por su tendencia a lo decorativo y al empleo de sobredorados.

Inmaculadas

Erigida la Virgen María como uno de los focos de mayor devoción para los católicos, su imagen fue ampliamente representada en el arte de la Contrarreforma tanto para destacar su papel de Madre de Dios, Reina del cielo e intercesora de los hombres ante Dios, como para ilustrar, además de los pasajes de su vida terrena, las muchas y distintas advocaciones con que fue venerada. Entre éstas, la Inmaculada Concepción fue la que alcanzó mayor éxito y difusión en los territorios bajo el dominio de la Corona española, gracias, en buena medida, al decidido apoyo y promoción que desde el trono le dieron los monarcas. Y aunque fue hasta 1854 que Pío IX elevó a dogma su definición teológica, para entonces la representación de esa compleja y abstracta idea ya había experimentado un rico desarrollo en el mundo de las artes; tradición icónica en la que los artífices de los ámbitos españoles tuvieron un papel importante.

Esto es fácil de advertir en las pinturas reunidas para esta muestra. Y es que, independientemente de que los autores de estas "Purísimas" trabajaran en uno u otro lado del Atlántico, o de que fueran ejecutadas en el siglo XVII o XVIII, a la vista de ellas queda claro que si bien no hay margen para modificar aquellos rasgos que son esenciales, sí hay cabida para que los artistas experimenten con las ligeras variantes que al paso del tiempo se fueron presentando. Por esto, en todas ellas María es una mujer joven de belleza idealizada, que se encuentra de cuerpo completo, parada sobre la luna y entre nubes; asimismo, las más de las veces estará con la cabeza ladeada, la mirada baja y las manos juntas a la altura del pecho.

Pero, también, se podrán atestiguar los leves cambios que se fueron presentando en el tratamiento de su figura, indumentaria o accesorios que la acompañan, provocados por el tiempo y el gusto, principalmente en los seis ejemplos novohispanos. Curiosamente, en tres de éstos y en la versión peruana, María luce corona imperial. Su figura se presenta un tanto hierática en la Inmaculada que hasta hace poco se ha venido atribuyendo a Baltasar de Echave Ibía; obra que, dada la corrección de su factura y lo pulida de su pincelada habrá que regresar al catálogo de su padre, el gran artista de origen vasco Baltasar de Echave Orio (*ca.* 1550-1623) que viajara a México alrededor del año de 1580. En cambio su silueta resulta más grácil, merced al giro del cuerpo, en la peruana y en la de Basilio de Salazar. Sólo en una novohispana y en la de Juan Carreño de Miranda, el brazo derecho queda separado del cuerpo, en una pose que imprime cierta elegancia y dinamismo a su figura. Por otro lado, en muchas Purísimas está presente esa pose más femenina y refinada de las manos, que resulta de juntar sólo las puntas de sus dedos dejando las palmas ahuecadas, tal y como se puede apreciar en los lienzos del madrileño José de Antolínez y del anónimo artista limeño. Del éxito de ese gesto, que terminó convirtiéndose en uno de los rasgos preferidos por los pintores del mundo hispano, habla la hermosísima pintura de Francisco Rizi (1651), depositada en el Museo de Cádiz —que también se ha incluido en esta exposición, aunque en otra sección— y las muchas versiones que plasmaría Palomino poco después.[1]

La obra más temprana es la ya citada Inmaculada de Baltasar de Echave Orio. Sobre la misma se llegó a decir que estaba datada en 1620, lo cual es factible, pero hoy en día ya no se ve ni la firma ni la fecha. De cualquier forma, su hechura quizá tenga que ver con las acciones emprendidas por las Reales Juntas que reunió a prelados y teólogos en Sevilla (1614-1619), y a la disposición del general de los franciscanos en España de establecer cofradías dedicadas a la Purísima en ese mismo año de 1620.[2] Cercana en tiempo debe de ser, también, la singular Inmaculada del enigmático artífice al que se le ha comenzado a designar como "El maestro de San Ildefonso" o "de Tlaxcala". Por ser obra del primer tercio del siglo XVII, la Virgen luce corona y va vestida de rojo y azul. Lo novedoso, empero, es que en la parte baja está un derrotado demonio y un anciano encadenado con un fruto en la mano, quizá nuestro padre Adán. Algo que hermana a esta pintura con la de Echave, y con la Purísima de Lima, es su adscripción a esa temprana modalidad en las representaciones de la Inmaculada, que se conoce como de la *Tota Pulchra*, por llevar la inscripción de "¡Toda hermosa eres tú, amiga mía, y no hay mancha en ti!", extraída del Cantar de los Cantares (4, 7) en una ondulante filacteria, que corre en la parte superior, y por quedar rodeada de angelillos y símbolos de la letanía mariana. La asexuada sirena que se aprecia en la parte baja de la de Echave sustituye, como símbolo del mal y del pecado, al dragón vencido de la Mujer apocalíptica, que derivó en la habitual serpiente hollada por María, la "segunda Eva" para las representaciones de la Purísima Concepción.

Datada en 1637, la Virgen del novohispano Salazar, va vestida aún de rojo y azul, y queda suspendida entre nubes y resplandores sobre una ciudad amurallada, que nos recuerdan que María es considerada la "Mística ciudad de Dios", la cual en este caso particular queda poblada por eclesiásticos de distinta jerarquía y numerosos miembros de la familia franciscana, orden que se destacó

1 Para los lienzos de Antonio Palomino: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Notas sobre Palomino pintor", *Archivo Español de Arte*, t. 45, núm. 179, Madrid, julio-septiembre, 1972, láminas XI y XII.

2 Suzanne Stratton-Pruitt, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 59-68.

◂Maestro de San Ildefonso
Tota Pulchra (detalle), *ca.* 1620-1630

Anónimo limeño
Inmaculada Concepción (detalle), último cuarto del siglo XVII


TOTA PVL CHRA
ONEST INTE



precisamente por la defensa de la doctrina de la concepción sin mancha de María.

Se incluye una Inmaculada del también pintor novohispano Cristóbal de Villalpando (1649-1714) que repite la composición de un original, hoy perdido pero conocido a través de una fotografía, del ya citado Francisco Rizi, el cual aparentemente fue enviado a México, y específicamente a la ciudad de Puebla, pues fueron varios los pintores activos en dicha ciudad hacia la segunda mitad del siglo XVII que igualmente copiaron, aunque sin lograr asimilar la novedosa y ágil técnica del artista madrileño.

Realizada por Antonio Rodríguez (1636-1690),[3] se incluye una copia de la mexicana Virgen de Guadalupe, cuya imagen también queda cercada por nubes que se abren ante el astro ardiente, en conformidad con la descripción de la mujer del Apocalipsis: "Una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies" (Ap 12, 1); elementos que, junto con la corona de estrellas, bien sabemos, terminaron tomándose prestados para las representaciones de la Inmaculada. Y, por lo mismo, nada tiene de extraño que en la representación que hizo de la "Mujer del Apocalipsis" Juan Correa (*ca.* 1646-1717), el pintor mulato activo en México hacia la segunda mitad del siglo XVII, se plegara, igualmente, al modelo descrito, salvo que aquí decidió vestirla toda de blanco y, por seguir el texto de san Juan, la dotó de alas de águila y la acompañó del arcángel san Miguel y de la bestia de las siete cabezas.

Pese a sus claras diferencias, este conjunto de lienzos hace evidente, pues, el constante tránsito de actores, obras e ideas dentro del ámbito de una monarquía española, que resultó global.

Santa Teresa

A partir de su canonización, en marzo de 1622, santa Teresa alcanzó enorme proyección, importancia y fama en el ancho mundo hispánico, tanto por su intensa actividad como reformadora y sus múltiples experiencias místicas, como por la profundidad y honestidad que campea en sus escritos. Esto, y la expansión por todos los territorios bajo la Corona española de casas que adoptaron la austera regla impulsada por la santa, justifica que se haya armado un conjunto de varias obras con su representación.

Vestida con el hábito blanco y café de la orden carmelita a la que pertenecía, en ellas se alude a algunas de las muchas visiones y éxtasis con que fue favorecida. Dos cuadros, uno mexicano, signado en 1692 por Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734), y uno peruano, anónimo, ilustran el glorioso pasaje de la Transverberación, que acaso derivan de un mismo modelo, pues presentan composición similar, por más que en la versión de Arequipa el artista haya incorporado una entrada de gloria y varios santos, entre ellos dos jesuitas. El cuadro del primero resulta ser una obra temprana dentro de su producción, lo que explica la solidez de las figuras y el buen colorido que exhibe, notas aprehendidas de la buena escuela de su abuelo José Juárez, transmitida a través de Antonio Rodríguez. Pintura que, además, como dato curioso, presenta un marco fingido de buen efecto. Por su parte, Cristóbal de Villalpando ha plasmado con éxito la visión en que la Virgen y san José obsequiaron a la santa con un precioso velo y le colocaron un rico collar de oro. Lo prodigioso del momento es menos evidente en el cuadro de Francisco de Zurbarán que, por cierto, es el único en el que la santa se encuentra sentada ante a un libro abierto y con una pluma en la mano; y si bien justamente por lo último, sería igualmente válido suponer que el artista alude a la inspiración divina que Teresa recibía al escribir, no es menos cierto que corresponde a la visión que la santa tuvo de una paloma (el Espíritu Santo) en vísperas de Pentecostés.

El cuadro salido del pincel de Juan Martín Cabezalero, el aventajado discípulo de Juan Carreño de Miranda, muestra en gratas armonías de luz y color, algo más que la conocida escena en que san Pedro de Alcántara da la comunión a santa Teresa, en una ceremonia en que auxiliaron san Francisco de Asís y san Antonio de Pádua, pues se refiere al consuelo y revelación que recibió la santa después de comulgar, al comprender que era voluntad de Dios que siguiera con el proyecto de regresar a los orígenes de la orden y fundar la primera casa bajo la regla reformada.

El manejo del espacio en el que ocurre cada escena es distinto, o bien queda totalmente indefinido, o apenas se insinúa la celda de la santa, merced a la mesa y al cortinaje que cuelga a un lado. Por su parte dos artistas han inventado templos de aparatosa arquitectura para dar más ampulosidad al escenario, con columnas berninescas en el caso de Villalpando, más clasicistas en el de Cabezalero.

Santas a lo humano

Este grupo ha quedado conformado por seis lienzos, dos españoles, dos novohispanos y dos peruanos. Cabría precisar, empero, que los dos españoles son del pincel de Francisco de Zurbarán, aunque en uno se adivina una mayor participación de su obrador; que de los novohispanos, acaso ambos del ámbito de Puebla, el primero exhibe buen dibujo y agradable colorido, y si bien no tiene firma,

3 Importante actor en la célebre dinastía de pintura novohispana de "los Juárez", iniciada por Luis Juárez en las primeras décadas del siglo XVII, pues no sólo fue yerno y discípulo de José Juárez, hijo del anterior, sino que Antonio fue, a su vez, el padre y maestro de Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, quienes habrían de venir a cerrar con gran brío la línea artística en el primer tercio del XVIII.

Juan Martín Cabezalero
Comunión de santa Teresa (detalle), *ca.* 1670

presenta notas cercanas al estilo de Juan Tinoco, mientras que el otro está signado por el flamenco Diego de Borgraf, quien tras haber llegado a México en 1640, quizá como auxiliar de Pedro García Ferrer, y ambos en el séquito del obispo de Puebla de los Ángeles, Juan de Palafox y Mendoza, se avecindó en esta ciudad donde dejó una amplia producción.[4] Y, finalmente, que de los dos lienzos del virreinato del Perú, uno, el que representa a *Santa Águeda*, responde al lenguaje plástico del mundo limeño, al tiempo que el otro exhibe ese vistoso gusto decorativo del brocateado, propio de la escuela cuzqueña.

Independientemente de la calidad y de la verdad en los rostros o textura de las telas, los seis comparten el presentar a sus figuras casi de talla natural y en el primer plano, ocupando prácticamente toda la superficie de la tela, lo que hace que ganen en presencia y monumentalidad, muy al modo zurbaranesco. Y sobre este punto, conviene recordar que entre las obras salidas de su taller enviadas a varios sitios, entre ellos al virreinato del Perú, se habla de varias series de "[santas] vírgenes". En su calidad de doncellas llevan suelta su amplia cabellera, y todas, salvo una, están de pie. Pero la nota más distintiva que las hermana es la riqueza y colorido de sus vestimentas, constituidas de opulentas telas, en las que no faltan las sedas ni brocados. Tal parecería que fue en la elaboración de las mismas que los artistas invirtieron más tiempo, como si quisieran que fuese en ellas que el espectador centrase su atención.

Y aunque en la elegancia del vestido de los santos cabe el simbolismo de su belleza espiritual, así como de su celeste o humana jerarquía, aquí, como dijera Julián Gállego, se percibe un tufillo *non sancto* de escenario teatral.[5] Los atributos que porta cada una de ellas, la presencia de angelillos en los rompimientos de gloria y la inclusión, en tres casos, de la empequeñecida escena de su martirio al fondo, nos hacen saber que se trata de mujeres que ya han alcanzado el cielo y que por sus virtudes son propuestas por la Iglesia como modelos de vida. Pero es tal la belleza de sus juveniles rostros y el boato tan mundano de sus vestidos que al final no es fácil decidir si estamos frente a santas representadas a lo humano, o se trata de mujeres a lo divino.

Influencia flamenca

Por la admiración que despertaba tanto en lo concerniente a los aspectos técnicos como a sus modelos —ya sea a través de pinturas o grabados—, el arte flamenco habría de ser un componente importantísimo en la expresión pictórica de las vastas regiones del mundo hispánico. Entre las notas que más trataron de imitar los pintores activos en los diversos ámbitos comprendidos de esos modelos "flamencos" —que en realidad respondían a un lenguaje formado por elementos de distinta procedencia del mundo nórdico—, se puede mencionar el empleo de láminas de cobre como soporte, la amplia y luminosa gama cromática, el minucioso naturalismo expresado en la profusión de detalles, la individualización de los personajes, el gusto por trabajar las calidades táctiles de telas y objetos, y la ubicación de los actores —frecuentemente empequeñecidos— en amplios fondos de paisaje.

Varias de las obras aquí reunidas, participan de ese gusto por incorporar, justamente, esos paisajes idealizados, tan insólitos como atractivos, de misteriosa religiosidad y matices delicados, en los que predomina el empleo de tonalidades azulosas. De hecho la lámina de *San Pedro salvado de las aguas* que por algún tiempo se atribuyó al pintor mestizo Juan de Arrúe, nacido y activo en México, en el paso del siglo XVI al XVII, es muy probable que resulte en realidad una pieza flamenca (cuyos ejemplos llegaban por centenares a la Nueva España y a los diferentes centros de Hispanoamérica), pues en ella encontramos junto al manejo de dicho expediente esa solución tan frecuente en aquella escuela que hace que la escala de la figura humana se vea empequeñecida frente a la grandiosidad concedida a las vastas lejanías.

Algo similar, pero ya como fórmula asimilada, encontramos en la deliciosa lámina con la representación de los dos santos ermitaños pintada por Baltasar de Echave Ibía, artífice novohispano activo entre los años de 1623 y 1643, que fuera bautizado precisamente como el "Echave de los azules" por su inclinación a incorporar en sus obras panoramas con aquellas tonalidades. En ella el pintor reservó prácticamente la mitad de su composición para el desarrollo de dicho paisaje, en el que, con trazo abreviado, incorporó algunas escenas extraídas de las vidas de san Pablo ermitaño y san Antonio Abad recogidas por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda dorada*. Casi al centro se ve al sátiro que indica a san Antonio el camino que debe seguir para encontrar a san Pablo; en la parte alta se aprecia la visión del alma de san Pablo que asciende al cielo, mientras en la parte baja se distingue, también, el hallazgo del cuerpo ya sin vida de éste, arrodillado a la entrada de su cueva, y la presencia de los leones que auxiliaron a Antonio a cavar la fosa para enterrarle. Por otro lado, a los pies de las figuras principales se aprecian varios animales (un conejo, un pato, una lagartija, una serpiente, una rana y unas ostras) que,

4 Fernando E. Rodríguez-Miaja, *Una cuestión de matices. Vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo-Centro, 1996 y, del mismo autor, *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, Puebla, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Universidad Iberoamericana, Golfo-Centro, 2001.

5 Julián Gállego, *Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 213.

Cristóbal de Villalpando
Santa Teresa recibe el collar y el velo (detalle), *ca.* 1680-1690





dada la carga negativa de algunos de ellos, es posible que hagan alusión a ciertos vicios o debilidades (como la lujuria y la pereza), enemigos del alma que deberá dominar y vencer aquel que quiera consagrarse a Dios.

Por su parte, en las dos obras de Cristóbal de Villalpando que aquí se incluyen, hay cabida para la multiplicidad de detalles, el naturalismo y el gusto cromático de ascendencia flamenca. En la de *Adán y Eva en el Paraíso* —compleja composición que participa de esa "copiosa historia", como denominaba Pacheco a las invenciones con muchas escenas representadas de manera simultánea—, encontramos un trabajo preciosista impregnado de decorativismo, ampulosidad y brillantez cromática. En esta obra, la luz es utilizada no sólo para aludir a un día en la eternidad, sino para marcar simbólicamente el inicio y la caída del hombre.[6] A su vez, en la de *El Diluvio* el pintor nos enfrenta a un escenario de densa y teatral atmósfera nocturna, plena de dinamismo y drama, en la que el Arca de Noé destaca al centro de la composición, incólume entre tanta destrucción, como símbolo de la Iglesia y de la salvación. De los varios modelos que el pintor pudo seguir, se ha señalado la composición de Hans Bol, con la que comparte el encuadre y la organización de algunas figuras, entre las que se reconoce un grupo que evoca el Rapto de Europa.[7] Este par de pinturas se concibieron como pareja, ya que además de compartir medidas y soporte —láminas de cobre—, sus temas, extraídos del Génesis, advierten del castigo que habrá de sufrir el hombre por no acatar lo que Dios ha dispuesto.[8] Ambas pinturas se guardan dentro bellos retablos, junto con otras piezas, en esa auténtica "camara de maravillas" que es la capilla del Ochavo de la catedral de Puebla, tesoro artístico regalado en buena parte por el canónigo José de Salazar Barahona a finales del siglo XVII.[9]

Algo diferente acontece en las obras atribuidas al pintor indígena de Cuzco Diego Quispe Tito (1611-1681) con pasajes tomados aparentemente de la infancia de Jesús, pero que resultan ser alegorías de su misión redentora. En uno de ellos, en que plasmó a la Sagrada Familia con san Juanito, al aire libre y con un breve paisaje al fondo, lo vemos hollando la horripilante cabeza de una bestia. Mientras que en la de *La visión de la cruz*, que con leves variantes repite la tan difundida composición de Martín de Vos, grabada por Rafael Sadeler, nos ofrece un escenario doméstico que incluye ventanas y mobiliario, amén de una minuciosa descripción de los utensilios de costura.[10]

Vírgenes de bulto

Esta sección es, sin duda, una de las más numerosas y vistosas de la muestra. En ella se han reunido nueve "trampantojos a lo divino"[11] o "verdaderos retratos", como se denominaba en la época a las transcripciones pictóricas de célebres imágenes en escultura, preferentemente de Cristo o de la Virgen María, que recibían veneración en sus respectivos santuarios, altares o capillas; ejemplos que ponen en evidencia que, pese a pertenecer a ámbitos distintos y a exhibir diferencias provocadas por las peculiaridades o regionalismos de sus estilos, los pintores compartían una plataforma devocional, cultural y plástica común. Para que lo anterior se perciba mejor, las obras reunidas en esta exposición son solamente representaciones de imágenes marianas.

Todas ellas son muy diferentes entre sí, y ya sea que carguen o no al Niño Jesús, y estén dentro de nichos o dispuestas sobre sus peanas, es fácil observar que participan de la misma intención de ser representadas con extrema fidelidad, tal y como se les vería en sus escenarios naturales; esto es, de manera tan directa y real que los devotos sintieran estar ante la original. De ahí la necesidad de reproducir no sólo la imagen, con la indumentaria, corona y joyas que les pertenecían, sino también su puesta en escena: cortinajes, lámparas, candelabros, floreros, relicarios y demás accesorios que las distinguían. Casi todas están completamente de frente, portan corona y, por cuestiones de moda, lucen una ostentosa y rígida vestimenta que amén de ocultarles prácticamente brazos y cuerpo, daba a la figura una silueta cónica, con el borde inferior más amplio.

Es interesante observar las semejanzas y diferencias que hay entre las dos representaciones de la valenciana *Virgen de los Desamparados*. Muy fiel a la imagen, la del español Tomás Yepes (Hiepes), que con objetiva precisión reproduce la infinidad de objetos, dijes, miniaturas y retratos que cubren la vestidura de la imagen;[12] sólo reconocible, merced a los dos niños que se cobijan bajo el manto a sus pies, en la deliciosa tela peruana; obra en la que, además, seguramente por devoción particular del comitente, el artista ha incorporado a san José y santa Teresa.

De factura sobria, pero siguiendo las características mencionadas, es la pintura de la *Nuestra Señora de Oliveira* plasmada

6 Juana Gutiérrez Haces, "*Adán y Eva en el Paraíso*", en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2007, p. 373.

7 Joaquín Bérchez Gómez, "*El Diluvio*", en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, 1999, pp. 321-323.

8 Juana Gutiérrez Haces, "*Adán y Eva en el Paraíso*" y "*El Diluvio*", en *op. cit.*, pp. 373-374.

9 Clara Bargellini, "El Ochavo: *Kunstkammer* americana", en Montserrat Galí Boadella (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2002, pp. 119-132.

10 Luis Eduardo Wuffarden, comentario a esta obra en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, 1999, pp. 342-344.

11 Alfonso E. Pérez Sánchez, "Trampantojos a lo divino", en *Lecturas de Historia del Arte*, núm. 3, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 137-155.

12 *Ibidem*, p. 153.

Juan Carreño de Miranda
Virgen de la Inmaculada Concepción, 1670

hacia mediados del siglo XVII por el artista portugués José de Avelar Rebelo (activo entre 1630 y 1657), pese a que destacó más como retratista.

Al pincel del novohispano Cristóbal de Villalpando se deben tres buenos ejemplos. El primero representa a la *Virgen de la Soledad*, bello trasunto de la imagen madrileña del convento de la Victoria realizada, según leyenda que recoge Palomino, por Gaspar Becerra, y que luego fue vestida como viuda de primera clase. Que su culto fue trasplantado con éxito hacia mediados del siglo XVII a la Nueva España, se constata al saber que le fueron dedicadas sendas capillas en las catedrales de las ciudades de México y Puebla, así como altares y templos en otros sitios. En el segundo cuadro nos entrega una imagen que lamentablemente aún no ha sido identificada, pero que recibía veneración en un altar en el que se encontraban, también, tres interesantes bustos relicarios con las representaciones de hombres jóvenes, portando un casco enriquecido con plumas, el del centro, y con barba y bigote, amén de coronas de flores, los de los lados. Acaso una pista del sitio donde estaba emplazado su santuario sea el árido paisaje en la larga franja ribereña que corre por el borde inferior del cuadro, entre el azul del cielo y el mar. El tercer cuadro reproduce la escultura de la *Virgen del Rosario* que se veneraba en el convento grande de los dominicos en la Ciudad de México. Amén del dosel y amplio cortinaje que enmarcaba a las imágenes, y que en un caso es descorrido por angelitos, cabe señalar que en estos tres cuadros Villalpando ha diferenciado la rica peana de plata en que se posa cada una de las imágenes y ha dispuesto en dos ocasiones hermosos floreros a los lados.

Diferente en aspecto y acabado, pese a tratarse nuevamente de la Virgen del Rosario, es el lienzo de un artífice cuzqueño, que la muestra en su nicho, coronada por dos angelillos y flanqueada en la parte baja por santo Domingo y santa Catarina de Siena; todo ello enmarcado por una delicada guía de flores. Igualmente bella es otra tela limeña, tal vez con la representación de la Virgen de Loreto, colocada en un nicho decorado con pequeñas esculturillas posiblemente de plata. Por último, en el cuadro de *Nuestra Señora de los Zacatecos* de Juan Correa, destaca la inclusión de una niña de presencia un tanto plana pero deliciosa, que seguramente es la hija del donante, y está engalanada con ricas ropas y vistosas joyas.

Cierto que la devoción de estas imágenes se difundió, también, a través de las numerosas estampas y grabados que de ellas se sacaron; pero es obvio que no se puede minimizar la importante contribución prestada a dicho efecto por las mencionadas recreaciones pictóricas y la magnificencia desplegada en ellas. Y es que, de hecho, ambas manifestaciones vienen a corroborar la apetencia espiritual que mostraban los fieles por poseer, o estar cerca de aquellas imágenes de su particular devoción; pero, además, la capacidad de las mismas de dar cohesión a los grupos sociales que se iban formando en ámbitos diversos, acaso lejanos, y que, por medio del culto común a ellas, fomentaban su sentido de pertenencia.[13]

Crucifixiones

En los cuatro lienzos reunidos en esta ocasión con la representación de Cristo clavado en la cruz, se advierte el empleo de modelos comunes entre los antiguos reinos y territorios gobernados por España. Lejos de plasmar la tradicional escena del Calvario, los autores de estos cuadros han decidido suprimir a los ladrones, a los soldados y al grupo doliente de la Virgen, san Juan y la Magdalena al pie de la cruz, para, anticipándose a los recursos de la fotografía y del cine, cerrar el encuadre y centrarse en la figura de Jesús. Las cuatro pinturas manejan, pues, la misma solución compositiva con Jesús crucificado, cuyo cuerpo, limpio de sangre y cubierto sólo por un blanco cendal, queda bañado por una potente y teatral luz que le rescata de la densa oscuridad del fondo, confiriéndoles un efecto casi escultórico. Pero lo verdaderamente decisivo es que los cuatro artistas no sólo comparten la intensión de representar la soledad de Cristo en la cruz, a quien han decidido plasmarlo aún con vida, sino que comulgan en expresar con buscado patetismo el intenso diálogo que éste tiene con su Padre, al hacer que eleve la cabeza y la mirada en el trance final de su Pasión, bien sea para exclamar algo dolido: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? (Mt 27, 46) o para con el último aliento declarar: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu (Lc 23, 46), pues "Todo se ha consumado" (Jn 19, 30).

Y si bien el cuerpo de Jesús marca el eje vertical al centro de la composición, hay leves diferencias entre uno y otro lienzo. Por seguir la recomendación de Pacheco de usar un clavo para cada pie, el Cristo de Francisco de Zurbarán se antoja frontal y rígido; máxime si lo comparamos con el leve pero sinuoso movimiento que se advierte en los de Luis Tristán y de Sebastián López de Arteaga que han usado sólo uno para ambos pies.

El hecho de que Zurbarán realizara varios Cristos con esta solución, podría hacer pensar que su participación fue decisiva en la fijación del tema. En realidad, él mismo no hizo otra cosa que

13 Juan Carrete Larrondo, "Estampas, arte y devoción", en *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990, p. XXIV.

Basilio de Santa Cruz Pumacallao [atribuido]
Adoración de los Reyes (detalle), *ca.* 1670-1690



repetir una fórmula cuyo éxito ya estaba probado en el mundo hispano. Ahí están los casos de El Greco y Tristán en Toledo, así como en los de otros artífices más en el ámbito pictórico sevillano, antes y después de Zurbarán (Pacheco, Roelas, etc.). Por lo mismo, aunque se piensa que por provenir de este ámbito, Sebastián López de Arteaga (1610-1652) se mostró sensible al lenguaje pictórico de los muchos de aquel que debió conocer antes de cruzar el Atlántico y avecindarse en México, lo cierto, es que su cuadro parece acercarse más a la versión de Tristán. Y es que salvo el detalle del giro de su cabeza, lo demás, en ambos, es bastante similar. Por su parte, el de Miguel de Santiago (1633-1706), el más representativo de los pintores del siglo XVII en Quito, parece recoger sugerencias de Rubens o de Anton van Dyck.

Adoración de los Reyes

Realizados por artistas cercanos en el tiempo —siglo XVII—, pero activos en centros diferentes y distantes, los cuadros ahora reunidos exhiben muchas similitudes, que van desde la convención de vestir de rojo y azul a la Virgen María, por tratarse de una de las escenas de su vida terrena, hasta el gusto por los detalles y el virtuosismo en el trabajo de las telas; esto último se advierte mejor en el brocado de la capa que viste el rey que suele representarse postrado ante el Niño, para presentarle su ofrenda o besar su piecito.

Asimismo, por tratarse de un tema que contaba con una larga tradición iconográfica, los artistas insistieron en aprovechar la misma fórmula del eje diagonal para, además de dotar de cierto dinamismo a la escena, articular la composición, conectando las más de las veces al grupo de María y el Niño con el rey arrodillado; grupo al que puede agregarse a san José, pese a que suele ocupar un lugar más modesto. Del mismo modo, por atender valores simbólicos, los pintores gustaron representar este pasaje casi a la intemperie, en un escenario de ruinosa arquitectura que en ocasiones adquiere un carácter de mayor monumentalidad.

Empero, también, se marcan algunas diferencias. Una de ellas es el número de actores en el escenario, que varía según el séquito imaginado por cada artista para acompañar a los tres sabios del Oriente, y otra la edad con que se representa a san José. En efecto, mientras que los pintores del Viejo Mundo prefieren plasmarlo como un hombre recio y maduro, para los que trabajaban en el mundo americano casi siempre es un hombre joven, de semblante amable. Como excepción, le vemos algo viejo en el cuadro anónimo del Banco de Crédito del Perú, acaso por seguir un modelo un tanto arcaizante y de raigambre flamenca.

El rey mago que aparece al extremo derecho del cuadro de Baltasar de Echave Rioja (1632-1682), con la mirada hacia el espectador, bien pudiera pensarse deriva del flamenco Gerard Seghers (1591-1651); sin embargo, en este caso es fácil observar que retoma la figura, en pose y atavío, del rey plasmado, cinco años atrás, por José Juárez (1617-1661) en el cuadro que también se incluye en esta muestra; hecho que permite inferir no sólo la pertenencia de ambos a la misma escuela pictórica, sino una relación alumno-maestro. Por otro lado, aunque Juárez a la hora de firmar su cuadro añadió lo de "inventor", queriendo señalar que para la composición del mismo no había copiado lo hecho por ningún otro autor, lo cierto es que en ella se han advertido claras resonancias rubenianas y zurbaranescas.[14]

Trinidades en la Tierra

Concebida como un reflejo de la Trinidad celestial, la devoción a la Sagrada Familia se difundió en el arte de la Contrarreforma impulsada principalmente por los jesuitas. Las tres obras ahora reunidas, de autor español, novohispano y limeño, respectivamente, permiten ver cómo pesa más el patrimonio cultural común que las peculiaridades del lenguaje artístico que distingue a cada uno de ellos. En los tres cuadros las figuras de Jesús, José y María, ocupan la mitad inferior de la composición, quedando reservada la región superior para un rompimiento de gloria, en el que campea la paloma del Espíritu Santo.

Podría decirse que pese a la distancia en tiempo y lugar en que trabajaron los respectivos autores de las mismas, éstos no sólo se mueven cobijados bajo la misma tradición religiosa, sino que han echado mano de un mismo modelo, en el que parecen traslucirse ecos rubenianos. En ellos vemos a Jesús, como un muchachillo, al centro, flanqueado por sus padres; y no es casual que, salvo en el lienzo de Juan Carreño de Miranda, en los otros dos la Virgen ocupe el borde izquierdo de la composición, pues es así, a la derecha de su Hijo, que se indica su mayor jerarquía. Por otro lado, es frecuente que en estas representaciones se haga alusión a la misión redentora de Jesús, tal como ocurre en el cuadro de Francisco de Villalpando merced a la corona de espinas con que desciende el Espíritu Santo.

14 Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, pp. 197-203.

José Juárez
Adoración de los Reyes (detalle), 1655



Arcángeles

Serie formada por varias pinturas y un grabado. En casi todas las obras se han representado gráciles ángeles adolescentes dispuestos sobre un amplio celaje, de pie y con las alas abiertas, y cuyas figuras cubren toda la superficie pictórica. Un primer núcleo está formado por el grabado y dos cuadros, uno español, signado por Cristóbal Vela Cobos, y el otro, peruano, anónimo, muy similares entre sí. En ellos se ha representado de manera explícita al arcángel san Miguel, y es fácil observar que las dos pinturas repiten con muy ligeras variantes el grabado de Hieronymus Wierix sacado a su vez de la bella pintura sobre madera, firmada y fechada en 1581 por el flamenco Martín de Vos que, junto con otras tres pinturas suyas, se conserva en México (Catedral de Cuautitlán, en el actual Estado de México). Bien se ve que este san Miguel es la obra que ha servido de modelo a las demás.

Para fines del siglo XV ya se había fijado el tipo e iconografía de san Miguel como el de un agraciado joven de tez blanca y cabellera rubia y ensortijada, vestido al modo de un soldado romano, para desempeñar su papel de capitán de los ejércitos celestiales en su lucha con la bestia del mal y sus secuaces (Ap 12). Es por ello que Martín de Vos lo ha representado con una coraza azul tachonada de estrellas, y decorada con el sol y la luna en sus músculos pectorales. Sólo que ahora el demonio al que ha dominando y queda a sus pies, adopta la fórmula medieval de una sirena o serpiente con torso femenino, y él tiene la cabeza inclinada y el brazo derecho en alto, mientras sostiene una palma en la otra mano. Las demás obras que derivan de ésta —no incluida en esta exposición—, difícilmente a través de la pintura misma, pero sí del grabado, repiten con leves cambios todos los detalles. Sin embargo, el lienzo peruano nos regala una grata sorpresa: la incorporación de una indígena como donante.

El segundo grupo está formado por otros cinco lienzos. En dos de ellos se encuentra representado, de nueva cuenta, el arcángel san Miguel, incluido el del pintor cordobés Baltasar Román —pues tiene el demonio vencido a sus pies (ahora en un vigoroso y escorzado desnudo) y el lema de "Quis ut Deus" en torno a la mano en alto—, el cual también deriva del de Martín de Vos, pese a que no porta la coraza, y a que en vez de espada sujeta la palma como señal de triunfo. El otro es una gallarda recreación debida al pincel de Cristóbal de Villalpando. Por otra parte, se incluye un par de esos espectaculares ángeles sudamericanos, popularmente conocidos como "arcabuceros", uno del mundo cuzqueño, y el otro acaso de la escuela limeña, que nos dejan saber del culto que en el virreinato del Perú se desarrolló en torno a los siete arcángeles, a los que se les gustó representar como guardianes armados de la fe.[15] Cabe advertir que sólo en éstos las alas son coloreadas, y destacar en el cuzqueño las amplísimas mangas de su ostentosa indumentaria y el sombrero con plumas y flores.

Totalmente diferente es el último cuadro, conocido como *El dulce nombre de María*, también de Villalpando, que nos muestra a la Virgen arrodillada delante del Arca de la Alianza o de una pesada y barroca mesa de altar, misma que pese a quedar en la penumbra penetra en el espacio compositivo en una fuerte diagonal. María queda rodeada por un coro de ángeles que lucen ropajes de vistoso colorido y amplios vuelos; efebos de no poca carnalidad y toque sensual que quedan distribuidos en semicírculo, efecto al que contribuye el manejo de la luz y del color para sugerir el espacio que ocupa cada uno de ellos, pues al tiempo que los de los primeros planos se ven definidos, los de los planos profundos se van haciendo cada vez más evanescentes.[16]

Desposorios

A partir de tres pinturas, una española, una novohispana y otra peruana, es posible conocer las similitudes y diferencias del manejo pictórico en que desembocaron los artífices del mundo hispánico a la hora de plasmar el tema de los desposorios de la Virgen con san José. Al igual que en otros casos, mucho es lo que de este tema —de sus actores y circunstancias— ha salido de los Evangelios Apócrifos, como el detalle de la vara florida de san José. Pese a tratarse de un pasaje del que no hay representaciones anteriores al siglo XV, pronto se conformó una importante tradición icónica a partir de ciertas convenciones que se fueron aceptando, lo que explica que para la segunda mitad del siglo XVII tanto Juan de Valdés Leal, en Sevilla, Francisco de Villalpando en Nueva España y el anónimo artífice activo en Lima, vistieran de manera muy similar a sus personajes y usaran el mismo esquema compositivo en la disposición de los mismos: el sacerdote judío al centro, flanqueado por María y José. Podemos advertir, sin embargo, que en dos de los ejemplos, el vínculo matrimonial queda expresado al tomarse de las manos los contrayentes, y sólo Villalpando optó por el modelo de estirpe italiano que nos muestra a san José en el momento de ponerle el anillo a María. Del mismo modo, por su pertenencia a una escuela en que se venía acostumbrando plasmar múltiples ojos en la túnica del sacerdote judío, esto sólo se advierte en la versión

15 Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima Fondo de Cultura Económica, 1992.

16 Juana Gutiérrez Haces, "*El dulce nombre de María*", en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, 1999, p. 320.

de Villalpando; detalle que acaso alude a la omnisciencia divina que, por su investidura, él representa.

En los tres casos acompañan otras figuras a los actores principales; pero mientras que en los dos artistas del Nuevo Mundo se trata básicamente de ángeles, Valdés Leal prefiere incluir testigos, y el artista peruano, dejándose influir por las narraciones de los apócrifos, introdujo, también, a las doncellas que acompañaban a María y a los frustrados pretendientes. Estos dos artistas prestaron más atención al escenario, al imaginar que la escena transcurre en el interior de un templo, sólo que el de Valdés Leal destaca por su más fastuosa arquitectura y mayor profundidad espacial. Villalpando, en cambio, sin dejar de imprimir suntuosidad a la escena terrena mediante la rica y colorida alfombra en que se posan los contrayentes, prefirió dotar a su escena de una mayor atmósfera celestial al disponer un amplio rompimiento de gloria.

Retrato

Se han agrupado en este apartado cuatro ejemplos, con los que se pretende mostrar una parte del amplio abanico de posibilidades que se dieron en el género del retrato. En cuanto a postura y composición es factible advertir en ellos la repetición de los convencionalismos de la retratística europea, cuyos modelos fueron filtrados a los virreinatos americanos a través de la mirada de los retratistas españoles: personajes posando en espacios interiores poco diferenciados y rodeados de los complementos iconográficos de su género y estatus. Abren dos retratos masculinos, con Felipe II y Moctezuma II, los monarcas a uno y otro lado del océano. Ambos lucen como gobernantes, pero también como grandes guerreros: con armadura, espada y bastón de mando, el soberano español, en la obra de Antonio Moro; en tanto que con *copilli* y doble penacho, empuñando "la rodela o *chimalli* de 'pluma rica' y su lanza en forma de jara", el monarca mexica, de autor desconocido.[17] Los atributos de poder, pueden variar, pero el efecto de autoridad y prestigio que expresan es el mismo. El bezote y el brazalete de oro, las muñequeras de chalchihuites y el vistoso *tilmatli*, o gran capa, de algodón bordado, estampado y ribeteado con cenefas y flecos, así como el florido *maxtlatl*, braguero o taparrabo anudado al frente, no son meros recursos de ostentación sino rasgos que corroboran tanto su elevada dignidad como el alto grado de bondad y virtud ejemplificada en Moctezuma.[18] Al parecer el "retrato" del gobernante mexica —cuya autoría se ha atribuido a Antonio Rodríguez, el yerno y discípulo de José Juárez, así como a José Rodríguez Carnero, importantes artistas activos en la Nueva España, en el último tercio del siglo xvii—, fue mandado hacer casi a 150 años de su muerte, y perteneció al erudito Carlos de Sigüenza y Góngora, quien lo envió como obsequio al Serenísimo Gran Duque de Toscana, Cosme III, a través del viajero italiano Gemelli Careri,[19] hecho que debe enmarcarse en la reconocida tradición de coleccionismo de los Médici.

Los dos últimos representan a la reina Mariana de Austria y a la célebre poetisa novohispana sor Juana Inés de la Cruz, quienes no obstante haberse desenvuelto en ámbitos de vida totalmente diferentes, y a que entre uno y otro retrato hay casi un siglo de distancia y un océano de por medio, curiosamente quedan hermanadas bajo una apariencia similar y una misma actitud; al punto que podría pensarse que Miguel Cabrera (1695-1768), el artífice novohispano de mayor prestigio hacia mediados del siglo xviii, y autor del retrato de sor Juana, ha seguido el modelo del de la reina, plasmado por Juan Carreño de Miranda. En efecto, ambas mujeres están sentadas, portan indumentaria monjil, dirigen su mirada hacia el espectador y exhiben igual disposición y ritmo de manos: la derecha sobre la mesa y la izquierda descansando en el antebrazo del sillón. Pero mientras que la reina madre está atendiendo los asuntos de gobierno, sor Juana acaricia las páginas de un libro y las cuentas de su rosario, atrapada entre los dos mundos en que vivió. Para reforzar su erudición, así como su amor a las ciencias y a las letras, tiene como fondo una parte de su amada biblioteca, a la que, como sabemos, tuvo que renunciar por presiones de las autoridades eclesiásticas.

Más allá de problemas como los convencionalismos del género o la relación de parecido entre modelo y pintura, todas las piezas son representaciones con las que se pretendía contribuir a la construcción de una memoria histórica.

Conquista y evangelización

A poco de conocerse en la Corte española las noticias de las conquistas que se lograban en el Nuevo Mundo, comenzaron a publicarse e incluso a traducirse a otras lenguas dichos relatos, con lo que amén de comenzar a asociarse dichos eventos a los nuevos escenarios territoriales, se dio un contexto universal a la empresa. Por lo tanto, no representa ningún inconveniente el que en esta sección se haya reunido un conjunto de obras nacidas en el contexto americano, pues sus asuntos se insertaron como parte de una historia común, habida cuenta que ilustran la interrelación de los nuevos territorios, incorporados ya como extensión de la cultura occidental.

17 Jaime Cuadriello, "El origen del reino y la configuración de su empresa: Episodios y alegorías de triunfo y fundación", en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, 1999, p. 59. Y no deja de ser interesante consignar que las jaras eran insignias también usadas por los emperadores austriacos (*ibidem*, p. 105, n. 22).

18 *Idem.*

19 Pablo Escalante Gonzalbo, "Moctezuma, Sigüenza y Cosme III", en Elisa Vargaslugo *et al.*, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos xvi al xviii*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 211-221 y, del mismo autor, "*Moctezuma*", en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2007, p. 378.


IESVS NAZARENVS REX
IVDÆORVM

Es el caso de los dos biombos —muebles de origen asiático convertidos en elocuentes piezas de transmisión cultural— con escenas de la conquista de Nueva España que aquí se muestran. En el primero de ellos vemos el suceso que tuvo lugar el 8 de septiembre de 1519 en que Moctezuma salió en andas y bajo palio a recibir a Cortés, en una escena que implicaba el mutuo reconocimiento al mundo e investidura que cada uno representaba. Casi al centro de la composición, entre ambos contingentes se ejecuta un mitote, o danza ceremonial prehispánica; y no deja de ser curioso el detalle del indígena que se inclina para observar a un empequeñecido soldado, a un lado del grupo de danzantes. En virtud de que el relato de Bernal Díaz no se detiene mucho en la reseña de las indumentarias y prácticas de los indígenas, se antoja suponer que esta obra sigue la crónica recién publicada de Antonio de Solís (1684), quien sí ofrece mayor descripción de joyas y atuendos de los personajes, y que lo hace con un tono más triunfalista e igualitario, acorde al espíritu con que está plasmada la escena.[20] El evento se desarrolla sobre un encantador paisaje lacustre y con una cordillera montañosa, al fondo, ejecutada con suelta pincelada. En el reverso de este biombo se despliega la alegoría de las "cuatro partes del mundo", en la que América y Europa quedan encarnadas por Moctezuma II y Carlos II con sus consortes, respectivamente.

En el otro biombo se plasman diversas escenas de la conquista de la gran Tenochtitlan. No fue poco el esfuerzo del pintor para desplegar en sus hojas los variados incidentes de aquella gesta, bajo una mirada heroica, aunque de manera abigarrada y simultánea. Al igual que en otros similares, la narración inicia a la derecha con la escena del encuentro entre Cortés y Moctezuma, y termina en el extremo izquierdo con el asedio de los bergantines al último reducto azteca, más de dos años y medio después.[21]

En las diversas escenas que se suceden en las diez hojas del biombo, hay cabida para sucesos de uno u otro bando. Así, casi al centro destaca la Casa del Marqués (Cortés), tras de cuya fachada vemos tres esbeltas arcadas que dan a un patio interno. Muy cerca de la misma se aprecia la escena en que Moctezuma arenga al pueblo desde su propio palacio, que más parece construcción de los conquistadores con techo de teja y balcón con barandal de hierro. Pero lo que llama la atención de su figura es el tocado que luce, conformado por una corona imperial al modo europeo fundida con el *copilli* azteca, como si fuera una sola pieza, seguramente para mostrar el reconocimiento a la realeza de Moctezuma.[22] Y mientras en la parte alta, hacia el lado izquierdo, destaca un soldado español —¿Pedro de Alvarado?— en lo alto de la pirámide de Tlatelolco que con gesto victorioso planta el pendón de las armas españolas; en la parte baja, hacia el lado derecho, también se ve la salida de Cortés, el padre Juan Díaz y fray Bartolomé de Olmedo, que son guiados por la Malinche "y su padre" hacia el extremo de la composición donde ocurre el salto de Alvarado, en la huida de la Noche Triste. Obra de buena calidad, en la que es posible reconocer la habilidad del desconocido artista, así por lo que toca a la soltura del dibujo y en la solidez y buena proporción de los cuerpos, como al acabado expresivo de los rostros.[23]

En otra de las obras aquí reunidas se recoge la visión y decisiva intervención de la Virgen en el sitio de Cuzco, a través de un benéfico rocío que vino a apagar las llamas del galpón en el que se habían refugiado los españoles. Para memoria de ese providencial acontecimiento el solar fue consagrado a la Virgen (Sunturhuasi) y se le eligió para asiento de la primitiva catedral. En el primer plano del cuadro destaca un grupo de indígenas, en dinámicas posturas y luciendo detalladas y vistosas indumentarias.[24]

Entre los numerosos episodios que se dieron en la evangelización de la Nueva España, sobresale el bautizo de los cuatro caciques de Tlaxcala. Pasaje que tenía un doble mensaje, pues si por un lado implicaba la abjuración de la idolatría y la bienvenida a los indios a la historia universal de la salvación, por el otro sellaba la alianza política, el pacto hispano-tlaxcalteca para marchar juntos contra México.[25] Este asunto, que supuestamente tuvo lugar en el temprano año de 1519, alcanzó tan alta significación porque al mostrar la introducción de la vida sacramental en las tierras recién ganadas se corroboraba la eficacia de dicha tarea y el afianzamiento de las bases de la Iglesia en el Nuevo Mundo; por ello fue representado en varias ocasiones, tanto en códices y en decoración mural, como en al menos tres pinturas,[26] una de las cuales aquí se exhibe. Preside la escena una Santísima Trinidad de ecos durerianos, enmarcada por un coro de ángeles, en la parte superior. Al tiempo que en la zona baja se ve a uno de los cuatro caciques —acaso Xicoténcatl— inclinado frente a la pila, apadrinado por el mismísimo Cortés, acompañado de su intérprete, la Malinche. Adviértase que el conquistador ha dejado sus arreos militares y viste de civil. Aunque existen otros dos cuadros anteriores, prácticamente iguales, el que ahora

20 Elisa Vargaslugo, "Imágenes de la conquista en el arte del siglo XVII: Dos visiones", en Elisa Vargaslugo *et al.*, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 104-105.

21 Jaime Cuadriello, "El origen del reino..., *op cit.*, p. 67.

22 Elisa Vargaslugo, *op. cit.*, p. 120.

23 *Idem.*

24 Para la descripción de esta obra: Luisa Elena Alcalá, "Imagen e historia: la representación del milagro en la pintura colonial", en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 110-112 y 179.

25 Tal como lo expresa Cuadriello al analizar un cuadro muy similar a éste en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 184.

26 Elisa Vargaslugo, "El bautizo de los señores de Tlaxcala", *Archivo Español de Arte*, t. 63, núm. 252, Madrid, octubre-diciembre, 1990, pp. 621-632.

Francisco de Zurbarán
Jesús crucificado expirante (detalle), *ca.* 1635

nos ocupa fue plasmada por José Sánchez, un oscuro pero correcto artífice activo en México hacia finales del XVII, que fuera designado veedor y examinador dentro de la reorganización que experimentó el gremio de pintores y doradores en esa época. No sería difícil, sin embargo, que el antecedente y la base compositiva para la recreación de esta escena, pudiera encontrarse en el bautizo de los moros en Granada, difundido por pinturas y grabados.

Otro caso interesante, es el anónimo lienzo peruano que resulta ser un auténtico y vistoso árbol genealógico, habida cuenta que en él se plasman tres matrimonios, por medio de los cuales habrían quedado emparentados dos de los más destacados miembros de la Compañía de Jesús —san Ignacio de Loyola, su fundador, y san Francisco de Borja, su tercer general, que por eso aparecen al centro de la composición—, y los mismos con la casa imperial de los incas. En el lado izquierdo de la composición se ilustra el enlace de don Martín de Loyola, sobrino de san Ignacio, con la *ñusta* (princesa en quechua) doña Beatriz Clara Coya, hija del último rey inca. Tiempo después, dos hijas de este matrimonio habrían de casar con el tercer hijo y el nieto de san Francisco de Borja, respectivamente. El que para fechas recientes se haya puesto en duda la veracidad de las líneas familiares de esos enlaces,[27] no modifica el hecho de que esta pintura sea una de las varias copias del lienzo original mandado hacer por los jesuitas de Cuzco, así como tampoco el de que con la confección de varias réplicas, además de manifestar dicha orden su utópica teocracia alcanzada con la convivencia de indios y españoles, declaraba el prestigio que había alcanzado dentro de la naciente sociedad y, de paso, ofrecía un magnífico ejemplo de conciliación de los intereses políticos y religiosos entre la Corona española y los descendientes de las principales familias indígenas.[28]

Sea como fuere, la inclusión de estos cuadros hacen evidente la necesidad de analizar el arte de los virreinatos en su complejo contexto histórico, tomando en cuenta los intereses de sus promotores y la diversidad de lecturas que se le podía dar en los distintos reinos y repúblicas.[29]

Para cierre de la exposición se han escogido dos obras de alta significación para la religiosidad americana desarrollada bajo la administración española. Símbolo de unión e identidad para los mexicanos, la Virgen de Guadalupe es una madre natural y sobrenatural, hecha de tierra americana y teología europea, que no guarda parecido con su homónima española, sino que resalta enfáticamente su diferencia. Si bien su devoción comenzó a crecer hacia mediados del siglo XVII proyectada por los criollos de la Ciudad de México, a mediados del siglo XVIII fue designada patrona de toda la Nueva España y luego de toda América. Pero cabe precisar que si la gran difusión de su imagen comenzó para antes de finalizar el siglo XVII, fue por ese entonces, también, que acaso para remarcar su especificidad y de los acontecimientos que la distinguen, se produjo una notable variante al introducir al indio Juan Diego en los recuadros con las cuatro escenas de las apariciones, mismas que de ahí en adelante, habrían de quedar alojadas preferentemente en las esquinas, como en el magnífico ejemplo que se exhibe —que al igual que otros muchos fuera remitido a la metrópoli como testimonio de la expansión que experimentó el culto a la morenita del Tepeyac, gracias a los múltiples contactos que permitían el traslado de rasgos culturales y devociones entre los distintos ámbitos hispanos—, y cuyo anónimo autor incluyó también a los arcángeles Miguel y Gabriel, a los lados, y bellas guías de flores para enmarcar las escenas de las apariciones.

Por su parte, es preciso recordar que la primera flor de santidad cultivada en el católico jardín del Nuevo Mundo fue santa Rosa de Lima, cuyos rápidos procesos de beatificación y canonización terminaron en 1671. Ello, aunado a que inmediatamente fue declarada patrona no sólo del Perú, sino del Nuevo Mundo y las Filipinas, explica el inusitado éxito que tuvo la santa en todos los dominios españoles, incluida la Nueva España, donde fue enarbolada por los criollos como bandera triunfalista de sus propios anhelos religiosos.[30] Buena muestra de esto es el lienzo con que remata esta muestra, y que salió del pincel de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), artífice que cierra con gran brío la célebre dinastía novohispana de "los Juárez" y que mereciera ser llamado el "Apeles de este Nuevo Mundo", al recogerse la noticia de su fallecimiento en la *Gaceta de México*.[31] Es evidente que para su elaboración Rodríguez Juárez tuvo como base una buena copia pictórica del célebre cuadro de Bartolomé Esteban Murillo (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid), al que sigue en todo lo referente al esquema compositivo y al juego tonal, consiguiendo mantener la delicada, tierna e intimista atmósfera de aquél, pero introduciendo como grata novedad el hermosísimo retrato de una dama, en calidad de donante que luce una rica vestimenta delicadamente descrita. Obra que queda inmersa en esa compleja y dinámica red de rasgos culturales comunes, pues conjunta a la célebre santa peruana, un egregio modelo metropolitano y a un afamado pincel novohispano.

27 Para esta obra puede consultarse el comentario de Ramón Mujica Pinilla que acompaña un cuadro muy similar al que nos ocupa, en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (eds.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, México, Fondo de Cultura Económica, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2007, pp. 446-447.

28 Como bien señaló Alfonso Rodríguez G. de Ceballos en la descripción que acompaña a este cuadro, en *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, 1999, pp. 186-187.

29 Luisa Elena Alcalá, *op. cit.*, p. 110.

30 Elisa Vargaslugo, "Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima", *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, vol. X, París, Société des Americanistes, Musée de l'Homme, 1976. También, Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Lima, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

31 Juan Francisco de Sahagún de Arévalo, *Gaceta de México*, núm. 1, correspondiente al 14 de enero de 1728; México, 1949, t. I, p. 72.

SEBASTIÁN LÓPEZ DE ARTEAGA
Cristo en la cruz (detalle), *ca.* 1640

pp. 98-99 CRISTÓBAL DE VILLALPANDO
El dulcísimo nombre de María (detalle), *ca.* 1690-1700


INRI


EL DVLSISIMO NOMBRE, DE MARIA


AMERICA
EVROPA.

Lista de obra

Introducción

JONATHAN BROWN

EL ESTUDIO CIENTÍFICO DEL ARTE EUROPEO NACIÓ EN EL SIGLO XIX y estuvo fuertemente influido por el auge del nacionalismo. Las creaciones artísticas se utilizaron para validar la identidad cultural y el poder de naciones que no existían entre los siglos XVI y XVIII, como Italia y Alemania. La historia del arte se dividió entonces en parcelas políticas modernas: la historia del arte italiano, la historia del arte español, la historia del arte inglés, etc.

Esta división distorsiona la realidad histórica y fomenta la idea de que la producción artística es una especie de emanación de un espíritu nacional imaginario. Los historiadores han introducido recientemente la noción de "áreas culturales", que se funda en la concepción de que los artistas y las obras de arte surgen y se crean en circunstancias dinámicas debido al movimiento continuo de las personas y los objetos a través del tiempo y el espacio.

Del siglo XVI al XVIII, el área cultural más grande era el territorio de la monarquía española, el primer imperio mundial. Los Países Bajos eran su frontera septentrional; la Península Ibérica, su centro, y América, su frontera occidental. Asimismo había asentamientos españoles en el este de Asia, donde Manila era el centro de un próspero comercio con Japón, China y el sureste asiático.

Esta exposición demuestra la extensión de la cultura pictórica española en los reinos americanos de Nueva España y Perú. La pintura española era ella misma un conglomerado que incorporaba artistas y obras procedentes de los Países Bajos e Italia, entonces bajo el control español. Y sus producciones llegaron al Nuevo Mundo en grandes cantidades. Pintores españoles, flamencos e italianos realizaron el peligroso viaje a América y trasplantaron sus personalidades artísticas a suelo americano. Como se aprecia en esta exposición, durante el siglo XVII, los pintores nacidos en el Nuevo Mundo transformaron las fuentes españolas y europeas que tenían a su disposición para proponer una interpretación propia de la cultura visual europea, una que se diferenciaba con claridad de la que habían heredado.

Formación de un lenguaje visual común

Desde finales de la Edad Media, los pintores españoles habían establecido lazos con los neerlandeses y los italianos, todos ellos súbditos de la monarquía española. Las distintas regiones de la Península respondieron a estos estímulos externos con diversos grados de intensidad. En el siglo XVI, Valencia absorbió con rapidez las ideas artísticas procedentes de Italia central mientras que Castilla sintonizó con el arte neerlandés. Los cambios de estilo podían producirse de forma veloz, como ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI, cuando Felipe II importó pintores de Génova, Milán y Florencia para decorar El Escorial. En Sevilla, el arte flamenco e italiano era predominante. A mediados del siglo XVI vivía en la ciudad un destacado pintor flamenco, Pieter Kempeneer (Pedro de Campaña). Su principal rival era Luis de Vargas, que había estado en Italia central y trabajaba en un estilo influido por Miguel Ángel.

Durante el siglo XVII, los vínculos entre Toscana y Madrid se forjaron en especial en la Corte. El artista florentino Bartolomé Carducho (Carducci), que llegó a la capital española en 1586, complementaba sus ingresos importando obras de pintores toscanos. Su hermano menor, Vicente, también oriundo de Florencia, heredó el cargo de Bartolomé en la Corte. Unos cuantos pintores españoles se unieron al círculo de Caravaggio, y uno de ellos, Jusepe de Ribera, envió docenas de cuadros a coleccionistas madrileños y sevillanos. Desde aproximadamente 1650, Rubens ejerce una influencia sin parangón en toda la Península Ibérica.

Estas corrientes pictóricas transformaron la pintura española en una especie de crisol a medida que los artistas locales fueron adaptando sus estilos para satisfacer a una clientela de gustos diversos. Este proceso de traslado y transformación tuvo como consecuencia el surgimiento de un lenguaje pictórico hispánico común, o lo que podría denominarse un lenguaje pictórico europeo con un pronunciado acento español. De forma progresiva, los cambios que los pintores españoles introducían en estos estilos importados fueron llegando a los territorios americanos, donde sufrían nuevas alteraciones mediante un proceso bastante similar al que estaba teniendo lugar en la Península.



Pedro de Berruguete (*ca.* 1450-1504)
[Español. Activo en Italia y España]
La degollación de san Juan Bautista, *ca.* 1485
Óleo sobre tabla
135 x 72 cm
Parroquia de Santa María del Campo, Burgos, España
Foto: Alfredo Presencio / Parroquia de Santa María del Campo

◂ Juan Correa
Los cuatro continentes (detalle), *ca.* 1670-1680



Fernando Yáñez de la Almedina
(*ca.* 1475-1540) [atribuido]
[Español]
Virgen con el Niño, siglo xvi
Óleo sobre tabla
58 x 46 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Juan de Juanes
(activo entre 1531 y 1579)
[Español]
San Sebastián, siglo xvi
Óleo sobre tabla
112 x 50 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España
Foto: Francisco Alcántara



Bartolomé Carducho (*ca.* 1560-1608)
[Italiano. Activo en España]
El Descendimiento, 1595
Óleo sobre tela
263 x 181 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Jusepe de Ribera, el Españoleto
(1591-1652) [atribuido]
[Español. Activo en Italia y España]
San Francisco recibiendo del ángel los siete privilegios, siglo xvii
Óleo sobre tela
240 x 178 cm
Col. Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Génova, Italia
Foto: Archivio Fotografico del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
San Jacobo de la Marca, *ca.* 1659
Óleo sobre tela
291 x 165 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Claudio Coello (1642-1693)
[Español]
El premio lácteo a san Bernardo, *ca.* 1670
Óleo sobre tela
182 x 120 cm
Col. Granados, Madrid, España
Foto: D. José Baztán



Francisco Rizi (1614-1685)
[Español]
La Inmaculada Concepción, *ca.* 1680
Óleo sobre tela
211 x 376 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado

Hombres, modelos y obras de arte en tránsito

En América, los primeros pobladores españoles se enfrentaron a desafíos artísticos de una magnitud desconocida hasta entonces. Había que desmantelar las culturas nativas, pese a toda su brillantez, y reemplazarlas por obras que promovieran la religión católica. Esto se logró mediante la importación, en cantidades ingentes, de obras y artistas procedentes de España y sus posesiones europeas, que se reunían en Sevilla para luego enviar a las Indias.

Los modelos más comunes fueron los grabados realizados en su mayoría por impresores de Amberes, un instrumento clave para la propagación de la cultura católica. Los principales impresores del siglo XVI eran los hermanos Wierix —Jan (1549-1618), Jerome (1553-1619) y Anton (*ca.* 1555-1619)— y Christoph Plantin (*ca.* 1520-1589). De la casa Plantin se encargaría después Jan Moretus, el yerno de Christoph, y, a continuación, Baltasar Moretus (1574-1641), su nieto, quien se convertiría en el impresor de Pedro Pablo Rubens. Gracias a esta asociación algunas de las obras más famosas de Rubens gozaron de una gran difusión a lo largo y ancho de la monarquía española.

Igualmente importantes fueron las pinturas destinadas al mercado americano; los principales centros de producción eran Sevilla y Amberes. Los pintores españoles que se dedicaban a crear imágenes para Nueva España y Perú trabajaban con calidades muy diversas y podían oscilar entre la pintura popular hasta la de gran calidad. Éste fue un comercio en el que participaron también pintores de renombre como Francisco de Zurbarán y Juan de Valdés Leal.

El componente final lo constituye el elemento humano: los pintores procedentes de España, los Países Bajos e Italia que emigraron a los virreinatos americanos. La mayoría eran españoles; y así como el español era la lengua hablada y escrita de la monarquía, la pintura española se convertiría en su lenguaje visual. Entre los artistas más prominentes estaban Simón Pereyns de Amberes, que trabajó en Nueva España de 1566 a 1589, y Andrés de Concha (1568-1612). Especialmente importantes en Perú fueron los artistas italianos, destacaron Bernardo Bitti (1548-1610), Angelino Medoro (1567-1634) y Mateo Pérez de Alesio (1547-1606), entre otros.



Simón Pereyns (¿?-1589)
[Flamenco. Activo en España
y la Nueva España]
San Cristóbal, 1588
Óleo sobre tabla
200 x 155 cm
Catedral Metropolitana,
Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto
Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.



Pedro García Ferrer (1583-1660)
[Español. Activo en la Nueva España]
San Pablo, 1659
Óleo sobre tela
280 x 183 cm
Cabildo Catedral Primada de Toledo,
Toledo, España
Foto: José María Moreno Santiago
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.



Andrés de Concha (1568-1612)
[atribuido]
[Español. Activo en la Nueva España]
La Sagrada Familia, 1590
Óleo sobre tabla
228 x 155 cm
Catedral Metropolitana,
Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto
Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.



Alonso Vázquez (*ca.* 1564-1607)
[atribuido]
[Español. Activo en la Nueva España]
Inmaculada Concepción, ca. 1605
Óleo sobre tela
146.5 x 104 cm
Catedral Metropolitana,
Ciudad de México, México
Foto: José Ignacio González Manterola /
Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto
Nacional de Antropología e Historia"



Angelino Medoro (1567-1634)
[Italiano. Activo en España y Perú]
Nuestra Señora de los Ángeles, 1600
Óleo sobre tela
250 x 212 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.



Leonardo Jaramillo
(activo entre 1619 y 1643)
[Español. Activo en Perú]
La imposición de la casulla a san Ildefonso, 1636
Óleo sobre tela
300 x 217 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.

Modelos en tránsito

Adoración de los pastores



Boëtius Adams Bolswert (1580-1633)
a partir de Abraham Bloemaert
[Alemán]
Adoración de los pastores, siglo XVII
Aguafuerte y buril
54.6 x 39.6 cm
Col. Biblioteca Nacional de España,
Madrid, España
Foto: Laboratorio Fotográfico
de la Biblioteca Nacional



José Juárez (1617-*ca.* 1662)
[Novohispano]
Santos Justo y Pastor, ca. 1653-1655
Óleo sobre tela
379.5 x 295.3 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA,
Ciudad de México, México
Foto: Carlos Alcázar Solís / Museo Nacional
de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.

Martirio de san Pedro de Arbués



Pedro de Villafranca (*ca.* 1615-1684)
[Español]
Martirio de san Pedro Arbués, 1647
Grabado
24.5 x 17.7 cm
Col. Biblioteca Nacional de España,
Madrid, España
Foto: Laboratorio Fotográfico
de la Biblioteca Nacional



Baltasar de Echave Rioja (1632-1682)
[Novohispano]
El martirio de san Pedro Arbués, 1667
Óleo sobre tela
296 x 209 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA,
Ciudad de México, México
Foto: José Ignacio González Manterola /
Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.



Bartolomé Esteban Murillo
(1617-1682)
[Español]
Martirio de san Pedro Arbués, siglo XVII
Óleo sobre tela
132.5 x 201 cm
Col. Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, Vaticano
Foto: © The Vatican Museums

Identidades compartidas y variedades locales

La tercera y última sección es la más fascinante y significativa. Como el título indica, muestra la gama de respuestas de los pintores hispanoamericanos a las fuentes que tenían a su alcance. De manera gradual, desarrollaron tradiciones locales o adaptaciones a las convenciones artísticas españolas, que reconfiguraron de acuerdo con las necesidades y exigencias de sus sociedades. Este proceso se presenta mediante la agrupación de las pinturas en conjuntos temáticos que ilustran esas "identidades compartidas y variedades locales".

Un ejemplo es el de las "Vírgenes de bulto", o imágenes de estatuas del culto mariano. Podemos empezar con una obra española, la *Virgen de los Desamparados* (1644), de Tomás Yepes. Las versiones americanas usan los modelos españoles sólo como un punto de partida. Un cambio evidente es la inclusión de figuras secundarias que amplían la iconografía y hacen más compleja la composición. Ejemplifica este proceso una versión de Cristóbal de Villalpando, el más brillante de los pintores de Nueva España. La imagen sagrada se nos presenta en un escenario compuesto por columnas salomónicas y cortinajes. Bajo la Virgen y el Niño se encuentran tres bustos relicarios cuya identificación todavía está pendiente. A lo largo del margen inferior hay un paisaje angosto y despoblado ocupado apenas por una sola y austera edificación.

Las imágenes de culto realizadas en Perú introducen nuevas variaciones, en especial aquellas pintadas en la "escuela cuzqueña", que destaca por su interpretación abstracta de los modelos españoles. La obra *Nuestra Señora de los Desamparados* (*ca.* 1650-1700) utiliza el escenario teatral estándar, con querubines que corren las cortinas para revelar la imagen de una Virgen estoica e icónica. El Niño luce un tocado que parece ser una tiara papal. En la parte inferior, en otra desviación audaz de la iconografía convencional, vemos a Cristo en un lado y a santa Teresa en el otro.



Hendrich de Clerck (*ca.* 1570-1630)
[atribuido]
[Flamenco. Activo en Italia]
Sagrada Familia
Primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre tela
240 x 172.5 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepozotlán, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Juan de Valdés Leal (1622-1690)
[Español]
La visión de san Ignacio en el camino de Roma, ca. 1674-1675
Óleo sobre tela
268 x 369 cm
Parroquia de San Pedro, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Taller de Pedro Pablo Rubens
La entrada de Jesús a Jerusalén
Segunda mitad del siglo XVII
Óleo sobre tela
318 x 242 cm
Col. Orden Franciscana Seglar, Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima, Convento de San Francisco, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni

Influencia flamenca



Baltasar de Echave Ibía (*ca.* 1585-1640)
[Novohispano]
San Antonio y san Pablo ermitaños, ca. 1630
Óleo sobre lámina de cobre
37.5 x 51.5 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Carlos Alcázar Solís / Museo Nacional de Arte, Conaculta–INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo flamenco
San Pedro salvado de las aguas, primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre lámina de cobre
23 x 29 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
El Diluvio, 1689
Óleo sobre lámina de cobre
58 x 89 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Adán y Eva en el Paraíso, *ca.* 1689
Óleo sobre lámina de cobre
58 x 88 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

Crucifixiones



Anónimo limeño
Trinidad en la tierra
Siglo xvii
Óleo sobre tela
275 x 191 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Luis Tristán (*ca.* 1585-1624)
[Español]
Cristo crucificado, siglo xvii
Óleo sobre tela
213 x 114 cm
Parroquia de Santo Tomé y el Salvador, Toledo, España
Foto: © Parroquia de Santo Tomé y el Salvador



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Jesús crucificado expirante, *ca.* 1635
Óleo sobre tela
232 x 176 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España
Foto: Pedro Feria



Sebastián López de Arteaga (1610-1652)
[Español. Activo en la Nueva España]
Cristo en la cruz, *ca.* 1640
Óleo sobre tela
265 x 190.5 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz y Carlos Alcázar Solís / Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Trinidad en la tierra



Diego Quispe Tito (1611-*ca.* 1681)
[Peruano]
Alegoría de la redención, siglo XVII
Óleo sobre tela
45 x 34 cm
Col. Particular, Cuzco, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Diego Quispe Tito (1611-*ca.* 1681)
[Peruano]
Visión de la cruz, siglo XVII
Óleo sobre tela
45 x 35 cm
Col. Particular, Cuzco, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Juan Carreño de Miranda (1614-1685)
[Español]
Trinidad en la tierra, 1649
Óleo sobre tela
235 x 145 cm
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid, España
Foto: Imagen MAS



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Trinidad en la tierra, *ca.* 1680-1689
Óleo sobre tabla
283 x 174 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Vírgenes de bulto



Miguel de Santiago (*ca.* 1626-1706)
[Quiteño]
Cristo de la Agonía, siglo XVII
Óleo sobre tela
228.5 x 167.3 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Tomás Yepes (*ca.* 1610-1674)
[Español]
Virgen de los Desamparados, 1644
Óleo sobre tela
185 x 121 cm
Col. Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, España
Foto: © Patrimonio Nacional



Escuela limeña
Virgen de Loreto, *ca.* 1680
Óleo sobre tela
215.3 x 144.8 cm
Col. New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans, Estados Unidos
Foto: New Orleans Museum of Art: Adquirida a través de Edith Rosenwald Stern Birthday Fund y Ella West Freeman Foundation Matching Fund, 70.28



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Virgen con el Niño, *ca.* 1690
Óleo sobre tabla
239 x 163 cm
Seminario Conciliar de México, A. R., Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Virgen del Rosario, ca. 1690
Óleo sobre tela
214 x 169 cm
Templo de San Felipe Neri.
La Profesa, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Virgen de la Soledad, ca. 1690
Óleo sobre tela
237 x 162 cm
Col. San Pedro Museo de Arte, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Escuela cuzqueña
Virgen del Rosario con santo Domingo y santa Rosa de Lima, ca. 1750
Óleo sobre tela
213 x 151.3 cm
Col. Museo de Arte de Lima, Lima, Perú
Donación de José Antonio de Lavalle
Foto: Daniel Giannoni



Basilio Santa Cruz Pumacallao
(1635-1710)
[Peruano]
Nuestra Señora de los Desamparados
Segunda mitad del siglo XVII
Óleo sobre tela
166 x 102.7 cm
Col. Museo Pedro de Osma, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo

Conquista



Miguel Cabrera (*ca.* 1695-1768)
[Novohispano]
Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, 1750
Óleo sobre tela
207 x 148 cm
Col. Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México, México
Foto: Conaculta-INAH
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Juan Correa (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Encuentro de Cortés y Moctezuma, ca. 1690
Óleo sobre tela
Biombo de 10 hojas de 250 x 600 cm
Col. Banco Nacional de México, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



Juan Correa (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Nuestra Señora de los Zacatecas
Siglo XVII
Óleo sobre tela
174 x 110 cm
Col. Museo de Guadalupe Zacatecas, INAH, Zacatecas, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Antonio Moro (1517-1576)
[Flamenco. Activo en España]
Retrato de Felipe II, ca. 1557
Óleo sobre tabla
218 x 121 cm
Col. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial Madrid, España
Foto: © Patrimonio Nacional



Antonio Rodríguez (1636-1691)
[Novohispano]
Retrato de Moctezuma, ca. 1680
Óleo sobre tela
201 x 123 cm
Col. Musei degli Argenti. Palazzo Pitti. Polo Museale Florentino, Florencia, Italia
Foto: Museo degli Argenti



Juan Carreño de Miranda (1614-1685)
[Español]
La reina Mariana de Austria, ca. 1675
Óleo sobre tela
211 x 125 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Anónimo
Escenas de la Conquista de México (anverso) / *Vista de la Ciudad de México* (reverso), *ca.* 1690
Óleo sobre tela
Biombo de 10 hojas de 210 x 560 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



Anónimo
Aparición y milagro de la Virgen en el sitio de Cuzco, ca. 1615-1654
Óleo sobre tela
282.5 x 231.2 cm
Col. Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján, Argentina
Foto: Martín F. Gómez Alzaga



Joseph Sánchez (¿-?)
[Novohispano]
El bautismo de los Señores de Tlaxcala, ca. 1690
Óleo sobre tela
305 x 191 cm
Parroquia de San José, Tlaxcala, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo
Unión de la descendencia imperial incaica con la casa de los Loyola y Borja, 1718
Óleo sobre tela con aplicaciones de pan de oro
174 x 167 cm
Col. Museo Pedro de Osma, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo

Desposorios



Juan de Valdés Leal (1622-1690)
[Español]
Desposorios de la Virgen, 1657
Óleo sobre tela
166.5 x 271.5 cm
Catedral de Sevilla, Sevilla, España
Foto: Catedral de Sevilla y Juan Francisco Angulo

Adoración de los Reyes Magos



Eugenio Cajés (1575-1634)
[Español]
Adoración de los Reyes, siglo XVII
Óleo sobre tela
195 x 100 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



José Juárez (1617-*ca.* 1662)
[Novohispano]
Adoración de los Reyes, 1655
Óleo sobre tela
211 x 168 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Museo Nacional de Arte, Conaculta–INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Bento Coelho da Silveira (1620-1708)
[Portugués]
Adoración de los Reyes Magos, ca. 1656
Óleo sobre tela
123 x 100 cm
Col. Museu de São Roque, Lisboa, Portugal
Foto: Julio Marques



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Los Desposorios, *ca.* 1690
Óleo sobre tela
181 x 288 cm
Col. Museo de El Carmen, INAH, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional
de Antropología e Historia"



Anónimo cuzqueño
Los Desposorios de la Virgen, fines del siglo xvii
Óleo sobre tela
132.5 x 234 cm
Col. Museo de Arte de Lima, Lima, Perú
Donación IBM del Perú
Foto: Daniel Giannoni



Baltasar de Echave Rioja (1632-1682)
[Novohispano]
Adoración de los Magos, 1659
Óleo sobre tela
155 x 199 cm
Col. Figge Art Museum, Davenport, Estados Unidos
Foto: Cortesía de Figge Art Museum, Davenport, Iowa
Donación de Charles A. Ficke, 1925.0084



Basilio de Santa Cruz Pumacallao
(1635-1710) [atribuido]
[Peruano]
Adoración de los Reyes, *ca.* 1670-1690
Óleo sobre tela
259 x 154 cm
Col. Banco de Crédito del Perú, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Bartolomé Román (*ca.* 1587-1647)
[Español]
San Miguel Arcángel, siglo XVII
Óleo sobre tela
195 x 133.5 cm
Col. Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, España
Foto: © Patrimonio Nacional



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
San Miguel Arcángel, siglo XVII
Óleo sobre tela
165 x 106 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



Anónimo limeño
Arcángel San Miguel, siglo XVIII
Óleo sobre tela
172 x 114 cm
Parroquia de Santa María la Mayor, Ezcaray, España
Foto: José A. López Hueto

Colofón



Anónimo
Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones y guarnecida por los arcángeles Miguel y Gabriel, ca. 1710
Óleo sobre tela
214 x 158 cm
Parroquia de San Miguel Arcángel, Valladolid, España
Foto: Imagen MAS



Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)
[Novohispano]
Santa Rosa de Lima con donante femenina, ca. 1715
Óleo sobre tela
167.9 x 108.5 cm
Col. Frederick and Jan Mayer, Denver, Colorado, EUA
Foto: Denver Art Museum



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
El dulcísimo nombre de María, *ca.* 1690-1700
Óleo sobre tela
183 x 291 cm
Col. Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Los modelos

La historia de la pintura durante la Edad Moderna puede escribirse como el resultado de un complejo proceso de intercambios y de transmisión de modelos. Dos ejemplos relacionados con los siglos XVI y XVII, respectivamente, nos introducen en estos mecanismos. En 1581 el pintor flamenco Martín de Vos firmó el *San Miguel Arcángel* de la catedral de Cuautitlán, en México. La presencia de esta obra en Nueva España y su difusión a través de una estampa de Hieronymus Wierix permitió que la composición se difundiera por todos los territorios hispánicos, como muestran los ejemplos de México, Perú y España que figuran en esta sección.

Las estampas, los cuadros originales o las copias sirvieron para extender lenguajes artísticos y fórmulas compositivas por Europa y América. Uno de los casos más importantes durante el siglo XVII lo protagonizó Rubens, que surtió de modelos a artistas americanos, españoles, italianos o flamencos y fue decisivo para la creación de un estilo internacional. Obras como *La Asunción de la Virgen*, de Cristóbal de Villalpando, derivan directamente de una estampa basada en una composición del flamenco y es sólo un ejemplo entre docenas de la profunda huella que dejó en el arte español y novohispano.



Hieronymus Wierix (1553-1619)
a partir de Martín de Vos
[Flamenco]
San Miguel Arcángel, 1581
Grabado
57.2 x 43.2 cm
Col. Albertina, Viena, Austria
Foto: Graphische Sammlung Albertina

Pintores del siglo XVI

Tras el primer contacto con América a finales del XV, el siglo XVI marca el momento principal de la expansión territorial española y portuguesa por el continente. Se creó una compleja estructura administrativa, se fundaron nuevas ciudades y llegó una notable población procedente de la Península Ibérica y otras zonas europeas. Entre los nuevos pobladores había numerosos artistas que trajeron técnicas, estilos y fórmulas compositivas aprendidas en Europa, y pondrían las bases para el desarrollo de las artes plásticas y la arquitectura en Iberoamérica. Fue un proceso lento que se consolidó durante las últimas décadas del siglo y en el que participaron artistas de Italia, Flandes y España.

Esa variedad permitió que el arranque de la historia de la pintura en Iberoamérica fuera muy rico y reflejara las principales tendencias del arte europeo. Así lo atestiguan las obras de esta sección, realizadas por pintores nacidos en Europa, como el jesuita italiano Bernardo Bitti, que en 1575 se estableció en Cuzco; el español Alonso Vázquez, que después de contribuir al desarrollo del manierismo en Andalucía se trasladó a México en 1603; o el también italiano Mateo Pérez de Alesio, que trabajó en Lima desde 1588. Otros pintores, como Martín de Vos, enviaron sus obras.



Bernardo Bitti (1548-1610)
[Italiano. Activo en Perú]
Cristo resucitado, *ca.* 1603
Óleo sobre tela
213 x 117.5 cm
Col. Compañía de Jesús. Residencia del Sagrado Corazón, Arequipa, Perú
Foto: Sebastián Crespo

José Juárez
La aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco (detalle), *ca.* 1650-1660



Cristóbal Vela Cobo (*ca.* 1588-1654)
[Español]
San Miguel Arcángel, ca. 1631
Óleo sobre tela
177 x 117 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba, España
Foto: Imagen MAS



Anónimo limeño
San Miguel Arcángel, ca. 1635-1640
Óleo sobre tela
209 x 143.5 cm
Parroquia de San Pedro, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Schelte Adams Bolswert (*ca.* 1586-1659)
a partir de Pedro Pablo Rubens
[Alemán]
La Asunción, siglo XVII
Grabado en buril
61.5 x 43.9 cm
Col. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España
Foto: Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Asunción, ca. 1680-1690
Óleo sobre tela
225 x 178 cm
Col. Museo Regional de Guadalajara, INAH, Guadalajara, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Mateo Pérez de Alesio (1547-*ca.* 1616)
[Italiano. Activo en Perú]
Virgen de Belén, ca. 1604
Óleo sobre lámina de cobre
49.5 x 40 cm
Col. Leonor Velarde Ortiz de Zevallos, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Martín de Vos (1532-1604)
[Flamenco]
San Juan escribiendo el Apocalipsis, ca. 1581
Óleo sobre tabla
240 x 170 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Luis de Morales, el Divino
(*ca.* 1515-1586)
[Español]
Quinta Angustia, siglo XVI
Óleo sobre tabla
42 x 30 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Alonso Vázquez (*ca.* 1564-1607)
[Español. Activo en la Nueva España]
Inmaculada, ca. 1590
Óleo sobre tela
283.6 x 206 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España
Foto: José Manuel Santos
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Naturalismo

En las primeras décadas del siglo xvii, e impulsado por artistas como Caravaggio, se extendió por Europa un movimiento pictórico que reivindicaba a la realidad como materia fundamental de la pintura y utilizaba la técnica claroscurista como instrumento principal para describir esa "realidad". Es el naturalismo, una de las corrientes pictóricas que tuvieron un carácter más internacional. El lenguaje naturalista se extendió por Iberoamérica durante las décadas centrales del siglo e interesó a la mayor parte de los pintores activos entonces.

En esta sección se muestran dos facetas de ese fenómeno. La *Incredulidad de santo Tomás* se organiza mediante una composición cercana a modelos queridos por los caravaggistas activos en Roma en la segunda década de siglo, como Ribera. Es una obra realizada hacia 1643 por Sebastián López de Arteaga, un sevillano discípulo de Zurbarán que se estableció en México en 1640. Su maestro fue uno de los más importantes difusores del lenguaje naturalista en Iberoamérica, a través de pinturas que realizaba expresamente para instituciones religiosas, como el apostolado destinado al convento de San Francisco de Lima, al que pertenece *Santiago el Mayor*.

El Barroco

Desde mediados del siglo xvii los pintores activos en Iberoamérica y sus patronos se fueron haciendo cada vez más ambiciosos en lo que se refiere a formatos, soluciones compositivas y lenguajes pictóricos, y se desarrolló un estilo expansivo y vibrante que constituye una de las cimas de la historia de la pintura en América. Cuatro ejemplos ayudan a entender el fenómeno. Todos ellos son cuadros cuyas grandes dimensiones sugieren la extraordinaria ambición y seguridad artísticas de ese momento. La obra *La lactación de santo Domingo* muestra el personalísimo estilo de Cristóbal de Villalpando y su técnica tan eficaz para mover grupos humanos muy numerosos y para describir una realidad brillante y sobrenatural. Su comparación con *La muerte de santo Domingo* del "murillesco" andaluz Juan Simón Gutiérrez nos enseña notables semejanzas compositivas, resueltas con una vocación cromática mucho más exaltada en el caso del mexicano. Ese énfasis en el color ha hecho que con frecuencia se le compare con Juan de Valdés Leal y otros pintores españoles de la segunda mitad del siglo, como Claudio Coello, que desarrolló un estilo igualmente vibrante y colorista. Los puntos de partida de Villapando fueron obras como la del mexicano José Juárez, más contenida de color, pero igualmente ambiciosa de composición.



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Santiago el Mayor, ca. 1637-1638
Serie "El Apostolado"
Óleo sobre tela
199 x 115 cm
Col. Orden Franciscana Seglar,
Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima,
Convento de San Francisco, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Sebastián López de Arteaga
(1610-1652)
[Español. Activo en la Nueva España]
Incredulidad de Santo Tomás, ca. 1643
Óleo sobre tela
224 x 156 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA,
Ciudad de México, México
Foto: Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural
Banamex, A. C.



José Juárez (1617-*ca.* 1662)
[Novohispano]
La aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco, ca. 1650-1660
Óleo sobre tela
262.7 x 287 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
La lactación de santo Domingo, ca. 1684-1695
Óleo sobre tela
361 x 481 cm
Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional
de Antropología e Historia"

Identidades compartidas y variedades locales

La tercera y última sección de la exposición es la más fascinante y significativa. Como el título indica, muestra la gama de respuestas de los pintores hispanoamericanos a las diversas fuentes que tenían a su alcance. Dispuestas en comparaciones temáticas, estas pinturas funcionan en varios niveles. El más evidente, por supuesto, es la relación con la pintura española, en especial la andaluza y, en menor medida, la madrileña. Sin embargo, como hemos visto en la sección anterior, los pintores americanos tuvieron acceso independiente a las imágenes de otros territorios de la Corona, en particular de Flandes, y fueron capaces de interpretar por sí mismos cómo podían usarse esas fuentes. De forma gradual, desarrollaron lo que se conoce como una tradición local o una adaptación de las convenciones artísticas españolas, que reconfiguraron de acuerdo con las necesidades y exigencias de sus sociedades.

Este proceso se presenta mediante la agrupación de las pinturas en conjuntos temáticos que ilustran esas "identidades compartidas y variedades locales" de la pintura hispánica de 1550 a 1720.

En las obras dedicadas a la Inmaculada Concepción, uno de los focos devocionales más característicos de mundo español, se observa tanto la plataforma común que comparten los artistas a uno y otro lado del océano, como los rasgos que pueden caracterizar a la producción de los distintos centros, a las variantes respecto a los símbolos que acompañan a la imagen, a su postura o al color de su vestimenta que se fueron dando en el tiempo.

Inmaculadas



Baltasar de Echave Ibía (*ca.* 1585-1640)
[Novohispano]
Tota Pulchra, *ca.* 1620
Óleo sobre tela
191 x 121.5 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Claudio Coello (1642-1693)
[Español]
La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia, ca. 1670
Óleo sobre tela
229 x 249 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Juan Simón Gutiérrez (1643-1718)
[Español]
La lactación de santo Domingo, 1710
Óleo sobre tela
166.5 x 383.5 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España
Antes catalogada: *Muerte de santo Domingo*
Foto: José Manuel Santos
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Basilio de Salazar
(activo entre 1613 y 1645)
[Novohispano]
Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción, 1637
Óleo sobre tela
123 x 104 cm
Col. Museo Regional de Querétaro, INAH, Querétaro, México
Foto: Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Maestro de San Ildefonso
Tota Pulchra, ca. 1620-1630
Óleo sobre tela
241 x 170 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Foto: Rafael Doniz



José Antolínez (1635-1675)
[Español]
Inmaculada Concepción, 1666
Óleo sobre tela
207 x 167 cm
Col. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España
Foto: Fundación Lázaro Galdiano



Juan Carreño de Miranda (1614-1685)
[Español]
Virgen de la Inmaculada Concepción, 1670
Óleo sobre tela
211 x 145 cm
Col. The Hispanic Society of America, Nueva York, Estados Unidos
Foto: The Hispanic Society of America



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Purísima Concepción, ca. 1680
Óleo sobre tela
206 x 142 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: José Ignacio González Manterola / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo limeño
Inmaculada Concepción, último cuarto del siglo XVII
Óleo sobre tela
207 x 145.3 cm
Col. Orden Franciscana Seglar, Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima, Convento de San Francisco, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Juan Correa (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Virgen del Apocalipsis, ca. 1689
Óleo sobre tela
234 x 124 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán, México
Foto: Enrique Salazar / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Antonio Rodríguez (1636-1691)
[Novohispano]
Virgen de Guadalupe, ca. 1680
Óleo sobre tela
187.5 x 107.5 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Foto: Rafael Doniz

Santa Teresa

Anónimo
Transverberación de santa Teresa, siglo XVIII
Óleo sobre tela
240 x 182 cm
Col. Museo de Arte Virreinal del Monasterio de San José y Santa Teresa, Arequipa, Perú
Foto: Daniel Giannoni

Mujeres a lo divino o santas a lo humano



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Santa Úrsula, siglo XVII
Óleo sobre tela
171.5 x 104.8 cm
Col. Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Génova, Italia
Foto: Archivio Fotografico del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova



Diego de Borgraf (1618-1686)
[Flamenco. Activo en la Nueva España]
Santa Catalina de Alejandría, 1656
Óleo sobre tela
167 x 116.2 cm
Col. Denver Art Museum, Frederick and Jan Mayer Collection, Denver, Estados Unidos
Foto: Denver Art Museum



Anónimo
Santa Úrsula, segunda mitad del siglo XVII
Óleo sobre tela
177 x 150 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Santa Teresa, ca. 1650
Óleo sobre tela
240 x 161 cm
Catedral de Sevilla, Sevilla, España
Foto: Catedral de Sevilla y Pedro Feria



Juan Martín Cabezalero
(*ca.* 1633-1673)
[Español]
Comunión de santa Teresa, ca. 1670
Óleo sobre tela
248 x 222 cm
Col. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España
Foto: Fundación Lázaro Galdiano



Cristóbal de Villalpando
(*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Santa Teresa recibe el collar y el velo, ca. 1680-1690
Óleo sobre tela
209 x 134.5 cm
Templo de San Felipe Neri. La Profesa, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Nicolás Rodríguez Juárez (1666-1734)
[Novohispano]
Transverberación de santa Teresa, 1692
Óleo sobre tela
217 x 144 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Anónimo
Santa Águeda, siglo xvii
Óleo sobre tela
215 x 147 cm
Parroquia de San Pedro, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo
Santa Bárbara, siglo xvii
Óleo sobre tela
162 x 110.5 cm
Col. Barbosa-Stern, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Juan Correa (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Los cuatro elementos (anverso) /
Las artes liberales (reverso), *ca.* 1670
Óleo sobre tela
Biombo de 6 hojas de 242 x 324 cm
Col. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México
Foto: Arturo González de Alba



Agradecimientos

Fomento Cultural Banamex, A. C., Patrimonio Nacional y Museo Nacional del Prado agradecen a las instituciones, bibliotecas, iglesias, museos y personas cuya valiosa colaboración hizo posible la realización de esta exposición.

Banco Nacional de México
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México
Ministerio de Cultura, España
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, España

Fundación Diez Morodo, a.c., México
Fundación Alfredo Harp Helú, a.c., México
Fundación Roberto Hernández Ramírez, a.c., México

Secretaría de Relaciones Exteriores, México
Embajada de México en España
Aeroméxico

Argentina

Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires

Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján
Embajada de México en Argentina

Araceli Bellota
Ricardo Calderón Figueroa
Juan Carlos D'Amico
Juan Pedro Zaro

Austria

Austrian Office for the Preservation of the National Heritage

Albertina, Viena

Sonja Eiböck
Margarete Heck
Klaus Albrecht Schröder

España

Ministerio de Cultura, Dirección General de Política e Industrias Culturales
Ministerio de Cultura, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, Cooperación y Promoción Cultural

Junta de Andalucía
Junta de Castilla y León

Archidiócesis de Madrid
Arzobispado de Burgos
Arzobispado de Toledo
Arzobispado de Valladolid
Biblioteca Nacional
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla
Cabildo Catedral Primada de Toledo
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid
Catedral de Sevilla
Fundación Caja Madrid
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Museo de Bellas Artes de Valencia
Parroquia de San Miguel Arcángel, Valladolid
Parroquia de la Asunción de Santa María del Campo, Burgos
Parroquia Santa María la Mayor, Ezcaray
Parroquia de Santo Tomé y el Salvador. Toledo
Real Academia de la Historia

Ángeles González-Sinde
María Ángeles Albert de León
Guillermo Corral van Damme
Soledad López

Jorge Zermeño Infante
Alicia Buenrostro Massieu
Jaime del Arenal Fenochio
Ernesto Sosa Gallegos
Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón
Plácido Arango
Miguel Ángel Cortés
Ramón Gandarias
Patricia Hernández de Gandarias
José Jiménez
César Antonio Molina Sánchez
Yago Pico de Coaña de Valicourt
Rafael Spotorno

Cynthia Ainsa Rodríguez
Pilar Alonso
Juan Álvarez Quevedo
Antonio Álvarez Rojas
Concepción Álvaro Bermejo
Alberto Aza Arias
Cristina Barrios
Luis Blasco
Asunción Cabrera
Jessica Cansino López-Dóriga
Miguel Castillo Montero
Gonzalo Crespí de Valldaura, conde de Orgaz
María Luisa Cuenca
Juan Pablo De Nigris Moreno
Pablo Delclaux de Müller
Pío Díaz de Tuesta
Rafael Dobado González
Adela Espinós Díaz
Carmen Espinosa Martín
Santiago Fernández de Caleya
María Rosa García Brage
José Luis García Canido
Fuensanta García de la Torre
José Luis García Martínez
David Gimilio Sanz
Anastasio Gómez Hidalgo
Fernando Gómez Riesco
José Miguel Granados
Miguel Granados Pérez
Bernardo Graue Toussaint
Ignacio Hermoso
Rocío Izquierdo
Trinidad Jiménez García-Herrera

Juan Correa
Encuentro de Cortés y Moctezuma (detalle), *ca.* 1690

Amalia Jiménez Morales
Teresa Laguna
Alma Llorens Costa
Amparo López Redonda
Sergio Martínez Iglesias
Ana Matilla Valls
Amalia Montes
José Luis Montes Toyos
María del Valme Muñoz Rubio
Elena Navarro
Francisco Navarro Ruíz
Ignacio Ollero Borrero
Gerardo Ortega Gutiérrez
Francisco Ortiz Gómez
José María Palencia Cerezo
Alfredo Presencio del Diego
Antonio María Rouco Varela
Carlos Saguar Quer
Juan Pedro Sánchez Gamero
María Fernanda Santiago Bolaños
Francisco Serrano Martínez
Isabel Ucendo
José Luis Velasco Martínez
Juan Antonio Yevés Andrés

Estados Unidos de América

Denver Art Museum, Colorado
Figge Art Museum, Davenport, Iowa
New Orleans Museum of Art, Louisiana
New World Department, Denver, Colorado
The Hispanic Society of America, Nueva York

E. John Bullard
Marcus B. Burke
Mitchell A. Codding
Ann Daley
Gregory Gilbert
Rima Girnius
Jennifer Ickes
Lori S. Iliff
Frederick R. Mayer
Halina McCormack
Sean O'Harrow
Donna Pierce
Daniel Silva
Paul Tarver
Patricia Tomlinson
Andrew Wallace
Julie Wilson
Todd Woeber

Italia

Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico

Musei degli Argenti e delle Porcellane, Palazzo Pitti, Florencia
Musei di Capodimonte, Nápoles
Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Génova

Cristina Acidini
Ilaria Bartocci
Raffaella Besta
Piero Boccardo
Ornella Casazza
Guido Gandino
Angela Rossi
Nicola Spinosa

México

Instituto Nacional de Antropología e Historia
Instituto Nacional de Bellas Artes
Banco Nacional de México. Patrimonio Artístico
Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA

Coordinación Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, INAH
Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos, INAH
Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta
Gobierno del Estado de Puebla
Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla

Catedral Metropolitana, Ciudad de México
Catedral de Puebla
Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México
Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Ciudad de México
Museo de El Carmen, INAH, Ciudad de México
Museo de Guadalupe Zacatecas, INAH, Zacatecas
Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México
Museo Franz Mayer, Ciudad de México
Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México
Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México
Museo Nacional del Virreinato, INAH. Estado de México
Museo Regional de Guadalajara, INAH, Jalisco
Museo Regional de Querétaro, INAH. Querétaro
Parroquia de San José, Tlaxcala
San Pedro Museo de Arte, Puebla
Templo de San Felipe Neri, La Profesa. Ciudad de México
Seminario Conciliar de México, A. R., Ciudad de México

Manuel Medina Mora
Enrique Zorrilla Fullaondo
Javier Arrigunaga
Andrés Albo Márquez
Diego Cosio Barto

Valentín Diez Morodo
Sissi Harp Calderoni
Alfredo Harp Helú
Roberto Hernández Ramírez
Consuelo Sáizar Guerrero
Raúl Arenzana Olvera
Alfonso de Maria y Campos
Fernando Serrano Migallón
Teresa Vicencio Álvarez

José Luis Barraza
Andrés Conesa Labastida
Claudia Contreras
Patricia Espinosa Cantellano
Cecilia Jaber Breceda
Oscar Alejo García
Julián Arturo Amozurrutia
Manuel Arellano Rangel
Luis Ávila Blancas

José Antonio Baiz
Clara Bargellini Cioni
Andrés Calderón Fernández
Eduardo Calderón Muñoz de Cote
Luis Martín Cano Arenas
María del Refugio Cárdenas Ruelas
Luis Carvallido Canela
Héctor Ceja
Carlos Córdova Plaza
Dafne Cruz Porchini
Vera da Costa
Jaime Cuadriello
Francisco de la Peña
Alberto Ennis
Guadalupe Escamilla
Miguel Escobedo Fudla
Julián Pablo Fernández
Miguel Fernández Félix
Laura Flores
María Teresa Franco González Salas
Rosa María Franco Velasco
Giselle Friederichsen
Ricardo Fuentes
José Arturo García Arenas
Susana Garnica Martínez
Cecilia Genel Velasco
Francisco Gil Díaz
Gabriela Gil Verenzuela
María Guadalupe Gómez Groso
Martha González Ríos
Dolores Gutiérrez Palero
Ana Martha Hernández Castillo
María de Lourdes Herrasti Maciá
Jorge Juárez Paredes
Miriam Kaiser
Feliciano Lara Eliosa
Antonino López
Pedro Manzo Fuentes
Alfredo Marín Gutiérrez
María Eugenia Marín
Ernesto Martínez Bermúdez
Francisco Javier Martínez Castillo
Raúl Martínez Franco
Alejandro Montiel Bonilla
Diego Monroy Ponce
José Ortiz Izquierdo
Ricardo Pérez Álvarez
Susana Phelts Ramos
Martha Reta
Héctor Rivero Borrell Miranda
Rodrigo Rivero Lake
Lilia Rivero Weber
Salvador Rueda Smithers
Lydia Sada de González
Luis Ignacio Sáinz Chávez
Ana San Vicente Charles
Víctor Sánchez Espinosa
José Guadalupe Sanguino Fuentes
Bernardo Sarvide
Arturo Saucedo González
Sandra Tamayo
Violeta Tavizón
María del Perpetuo Socorro Villarreal
Magdalena Zavala Bonachea

Perú

Instituto Nacional de Cultura
Banco de Crédito del Perú

Colección Barbosa-Stern, Lima
Colección Lambarri-Orihuela, Cusco
Compañía de Jesús- Residencia del Sagrado Corazón, Arequipa
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima
Convento de San Francisco, Lima
Embajada de España en Perú
Embajada de México en Perú
Fundación Pedro y Angélica Osma Gildemeister, Lima
Monasterio de Carmelitas Descalzas
de San José y Santa Teresa, Arequipa
Museo de Arte de Lima
Museo Pedro de Osma, Lima
Orden Franciscana Seglar. Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima
Parroquia de San Pedro-PP Jesuitas, Lima
Provincia Misionera de San Francisco de Solano

Cecilia Bákula Budge
Álvaro Carulla Marchena
Ramón Mujica Pinilla
Mario Vargas Llosa
Claudia Balarin de Mujica
Aldo Barbosa Stern
Emilio Carpio Ponce
Manuel Cavanna Pertierra
Leonor Cisneros Velarde
Ernesto Chambi Crúz
Arístides Estela Vázquez
Severino Estevan Estevan
Ricardo González Coloma
Franz Grupp Castelo
Elizabeth Kuon Arce
José Ignacio Lambarri Orihuela
Natalia Majluf Brahim
Jaime Mariazza Foy
Christian Mesia Montenegro
Joaquín Monasterio Gutiérrez
Encarnación Monroy Cabala
Diego de Osma Ayulo
María Jesús Ovalle Pomar
Claudia Pereyra Iturry
Luisa Lucía Pérez Valdivia
Patricia Pinilla Cisneros
José Enrique Rodríguez Rodríguez
Javier Sandomingo
Rosario Shols
Silvia Rosa Herminia Stern Deutsch viuda de Barbosa
Déborah Ubillús Sanz
Leonor Velarde Ortíz de Zevallos de Cisneros

Portugal

Embajada de México en Portugal
Igreja do Convento de Nossa Senhora da Quietação ou das Flamengas, Lisboa
Museu de São Roque, Lisboa

Jennifer Feller
António Filipe Pimentel
Anisio Franco
Teresa Morna
Magalias Oliveira

Ciudad de Vaticano

Musei Vaticani

Isabella di Montezemolo
Antonio Paolucci

Exposición

Comisario
Jonathan Brown

Comité científico
Paula Revenga
Rogelio Ruiz Gomar
Luis Eduardo Wuffarden
Ligia Fernández Flores
Oscar Flores Flores

Dirección general del proyecto
Fomento Cultural Banamex
Cándida Fernández de Calderón

Coordinación científica
Museo Nacional del Prado
Javier Portús Pérez
Patrimonio Nacional
Carmen García-Frías Checa

Fomento Cultural Banamex

Coordinación de exposición, enlace institucional y préstamo de obra
Leticia Gámez Ludgar

Gestión y acopio de obra
José María Lorenzo Macías
María Itzel Brito Barrera
Elena Sánchez Cortina
Karla Verónica Solache Guadarrama

Conservación y restauración
Agustín Espinosa Chávez
Cecilia Fernández de Castro

Prensa y difusión
Ignacio Monterrubio Salazar
Andrea Acevedo Rodríguez

Productos de multimedia y videos
Luis Sánchez Reyes

Administración
Arturo Mejía Barquera
Deborah Aguilar Rincón
Carolina Lagunas García
Evelyn Calderón Rodríguez
Jair Bautista Emba

Jurídico
Heidy Muñoz González
Lorena Montoya Miranda

Museo Nacional del Prado

Coordinación
Karina Marotta
Jefe del Área de Exposiciones
Olga Rivero Menéndez de Llano

Diseño de la imagen gráfica
Mikel Garay
Museo Nacional del Prado Difusión

Restauración
Taller de Restauración
Pilar Serrano
Jefe del Área de Restauración
María Álvarez Garcillán
Coordinación
Eva Martínez
Colaboración

Patrimonio Nacional

Jefe de departamento de programas culturales
Carmen Cabeza Gil-Casares

Coordinadora de exposiciones temporales
Isabel Morán Suárez

Jefe de área de conservación
Paz Cabello Carro

Jefe de departamento de restauración
Ángel Balao González

Jefe de departamento de museos
Elena González Poblet

Diseño y dirección del montaje
Jesús Moreno y Asociados

Producción del montaje
Brigada de movimiento de obras de arte
del Museo Nacional del Prado
EXMOARTE

Transporte
Córdova Plaza (México)
Delmiro Méndez e Hijo (Argentina)
Masterpiece (Estados Unidos)
Nancy Leigh (Perú)
SIT, Transportes Internacionales (España)

Seguros
Banamex. Corporativo de Seguros y Fianzas

Catálogo

Coordinación editorial
Cándida Fernández de Calderón
Carlos Monroy Valentino

Coordinación fotográfica
Ana María Gaona Flores
Itzel Brito Barrera

Producción
Fomento Cultural Banamex, A.C.

Gestión editorial
Ana Diego-Fernández Rozada
Gisela González Pérez
Carmen Gutiérrez Haces
Octavio Hermman Cortés
Fabiola Muñoz Uribe
Berenice Pardo Hernández

Diseño
Taller de comunicación gráfica
Uzyel Karp
Verónica Monsivais

Cuidado de la edición
Graciela Anaya Dávila Garibi
Leticia Gámez Ludgar

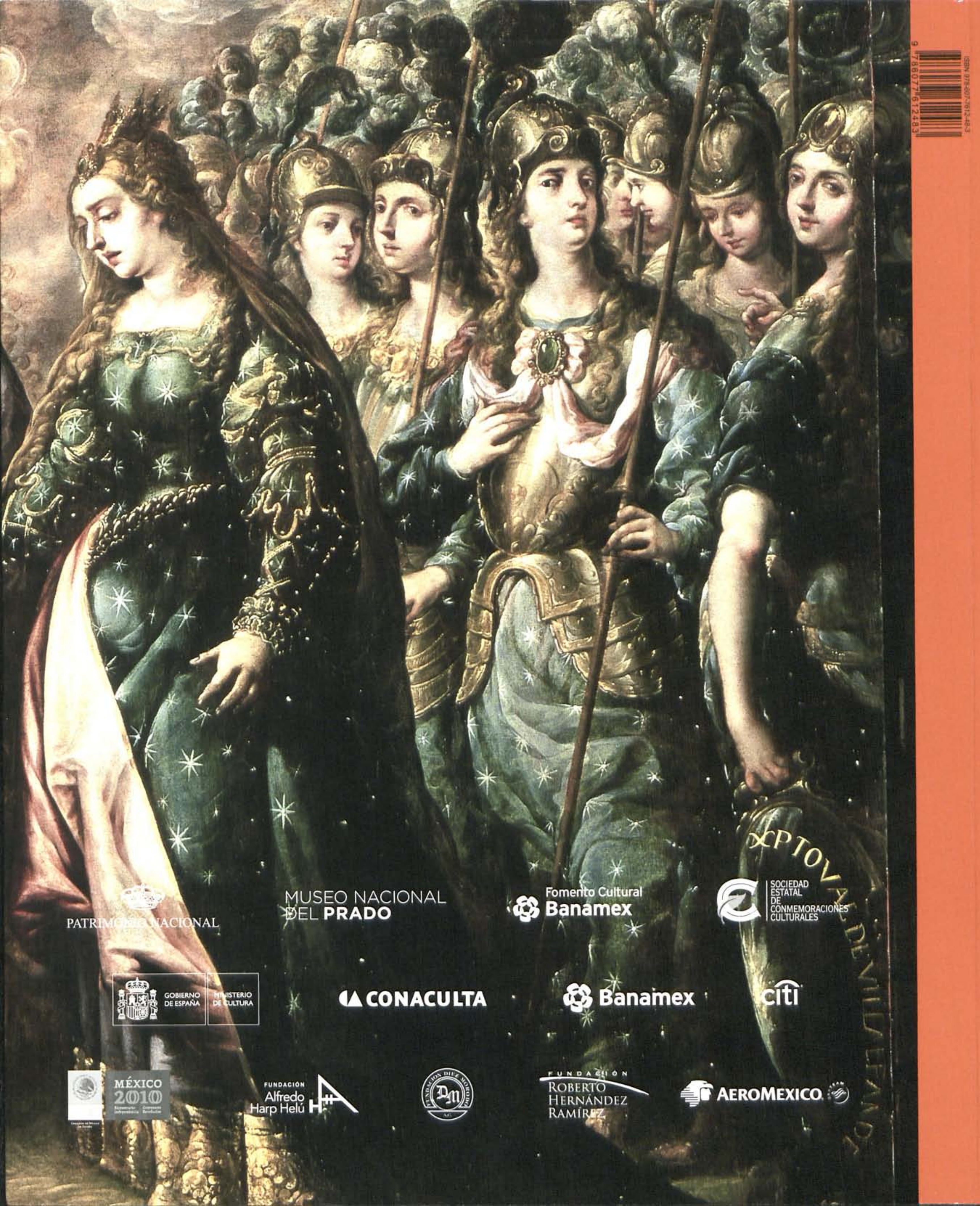
Prepensa digital
Firma Corp
Juan Carlos Almaguer Vega
Emmanuel Torices Castro
Rubén Chirino Pérez

Pintura de los Reinos
Identidades compartidas en el mundo hispánico

Se terminó de imprimir en octubre de 2010,
en los talleres de Brizzolis S.A., calle de las Marismas 5,
Pinto, Madrid, 28320, España.
La impresión se realizó en papel Hello Silk de 150 gr.
Para su formación se utilizaron las tipografías
Adobe Caslon de Carol Twombly, 1990
sobre el trazo original de William Caslon, 1722
y Sabon de Jan Tschichold, 1964-1967.

Se imprimieron 2,000 ejemplares.





ISBN 978-607-7612-48-3
9 786077 612483



Pintura de los Reinos

Identidades compartidas

en el mundo hispánico

Lista de obra

Palacio Real de Madrid – Museo Nacional del Prado

26 octubre 2010 – 31 enero 2011

Cuidado de la edición de la separata
Graciela Anaya Dávila Garibi

Diseño de la separata
Taller de comunicación gráfica

Impresión de la separata
Artes Gráficas Palermo, s.l.

Madero 17 2°. Piso, Centro
México, d.f., 06000
Depósito Legal: m-45-570-2010

Pintura de los Reinos

El estudio científico del arte europeo nació en el siglo XIX y estuvo fuertemente influido por el auge del nacionalismo. Las creaciones artísticas se utilizaron para validar la identidad cultural y el poder de naciones que no existían entre los siglos XVI y XVIII, como Italia y Alemania. La historia del arte se dividió entonces en parcelas políticas modernas: la historia del arte italiano, la historia del arte español, la historia del arte inglés, etc.

Esta división distorsiona la realidad histórica y fomenta la idea de que la producción artística es una especie de emanación de un espíritu nacional imaginario. Los historiadores han introducido recientemente la noción de "áreas culturales", que se funda en la concepción de que los artistas y las obras de arte surgen y se crean en circunstancias dinámicas debido al movimiento continuo de las personas y los objetos a través del tiempo y el espacio.

Del siglo XVI al XVIII, el área cultural más grande era el territorio de la monarquía española, el primer imperio mundial. Los Países Bajos eran su frontera septentrional; la Península Ibérica, su centro, y América, su frontera occidental. Asimismo había asentamientos españoles en el este de Asia, donde Manila era el centro de un próspero comercio con Japón, China y el sureste asiático.

Esta exposición demuestra la extensión de la cultura pictórica española en los reinos americanos de Nueva España y Perú. La pintura española era ella misma un conglomerado que incorporaba artistas y obras procedentes de los Países Bajos e Italia, entonces bajo el control español. Y sus producciones llegaron al Nuevo Mundo en grandes cantidades. Pintores españoles, flamencos e italianos realizaron el peligroso viaje a América y trasplantaron sus personalidades artísticas a suelo americano. Como se aprecia en esta exposición, durante el siglo XVII, los pintores nacidos en el Nuevo Mundo transformaron las fuentes españolas y europeas que tenían a su disposición para proponer una interpretación propia de la cultura visual europea, una que se diferenciaba con claridad de la que habían heredado.

Jonathan Brown

Formación de un lenguaje visual común

Desde finales de la Edad Media, los pintores españoles habían establecido lazos con los neerlandeses y los italianos, todos ellos súbditos de la monarquía española. Las distintas regiones de la Península respondieron a estos estímulos externos con diversos grados de intensidad. En el siglo XVI, Valencia absorbió con rapidez las ideas artísticas procedentes de Italia central mientras que Castilla sintonizó con el arte neerlandés. Los cambios de estilo podían producirse de forma veloz, como ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI, cuando Felipe II importó pintores de Génova, Milán y Florencia para decorar El Escorial. En Sevilla, el arte flamenco e italiano era predominante. A mediados del siglo XVI vivía en la ciudad un destacado pintor flamenco, Pieter Kempeneer (Pedro de Campaña). Su principal rival era Luis de Vargas, que había estado en Italia central y trabajaba en un estilo influido por Miguel Ángel.

Durante el siglo XVII, los vínculos entre Toscana y Madrid se forjaron en especial en la Corte. El artista florentino Bartolomé Carducho (Carducci), que llegó a la capital española en 1586, complementaba sus ingresos importando obras de pintores toscanos. Su hermano menor, Vicente, también oriundo de Florencia, heredó el cargo de Bartolomé en la Corte. Unos cuantos pintores españoles se unieron al círculo de Caravaggio, y uno de ellos, Jusepe de Ribera, envió docenas de cuadros a coleccionistas madrileños y sevillanos. Desde aproximadamente 1650, Rubens ejerce una influencia sin parangón en toda la Península Ibérica.

Estas corrientes pictóricas transformaron la pintura española en una especie de crisol a medida que los artistas locales fueron adaptando sus estilos para satisfacer a una clientela de gustos diversos. Este proceso de traslado y transformación tuvo como consecuencia el surgimiento de un lenguaje pictórico hispánico común, o lo que podría denominarse un lenguaje pictórico europeo con un pronunciado acento español. De forma progresiva, los cambios que los pintores españoles introducían en estos estilos importados fueron llegando a los territorios americanos, donde sufrían nuevas alteraciones mediante un proceso bastante similar al que estaba teniendo lugar en la Península. ~



Pedro de Berruguete (*ca.* 1450-1504)
[Español. Activo en Italia y España]
La degollación de san Juan Bautista, ca. 1485
Óleo sobre tabla
135 x 72 cm
Parroquia de Santa María del Campo, Burgos, España
Foto: Alfredo Presencio / Parroquia de Santa María del Campo



Fernando Yáñez de la Almedina (*ca.* 1475-1540) [atribuido]
[Español]
Virgen con el Niño, siglo XVI
Óleo sobre tabla
58 x 46 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Juan de Juanes (activo entre 1531 y 1579)
[Español]
San Sebastián, siglo XVI
Óleo sobre tabla
112 x 50 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España
Foto: Francisco Alcántara



Bartolomé Carducho (*ca.* 1560-1608)
[Italiano. Activo en España]
El Descendimiento, 1595
Óleo sobre tela
263 x 181 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Jusepe de Ribera, el Españoleto (1591-1652) [atribuido]
[Español. Activo en Italia y España]
San Francisco recibiendo del ángel los siete privilegios, siglo XVII
Óleo sobre tela
240 x 178 cm
Col. Musei di Strada Nuova. Palazzo Bianco, Génova, Italia
Foto: Archivio Fotografico del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
San Jacobo de la Marca, ca. 1659
Óleo sobre tela
291 x 165 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Claudio Coello (1642-1693)
[Español]
El premio lácteo a san Bernardo, ca. 1670
Óleo sobre tela
182 x 120 cm
Col. Granados, Madrid, España
Foto: D. José Baztán



Francisco Rizi (1614-1685)
[Español]
La Inmaculada Concepción, ca. 1680
Óleo sobre tela
211 x 376 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado

HOMBRES, MODELOS Y OBRAS DE ARTE EN TRÁNSITO

EN AMÉRICA, LOS PRIMEROS POBLADORES ESPAÑOLES se enfrentaron a desafíos artísticos de una magnitud desconocida hasta entonces. Había que desmantelar las culturas nativas, pese a toda su brillantez, y reemplazarlas por obras que promovieran la religión católica. Esto se logró mediante la importación, en cantidades ingentes, de obras y artistas procedentes de España y sus posesiones europeas, que se reunía en Sevilla para luego enviar a las Indias.

Los modelos más comunes fueron los grabados realizados en su mayoría por impresores de Amberes, un instrumento clave para la propagación de la cultura católica. Los principales impresores del siglo XVI eran los hermanos Wierix —Jan (1549-1618), Jerome (1553-1619) y Anton (*ca.* 1555-1619)— y Christoph Plantin (*ca.* 1520-1589). De la casa Plantin se encargaría después Jan Moretus, el yerno de Christoph, y, a continuación, Baltasar Moretus (1574-1641), su nieto, quien se convertiría en el impresor de Pedro Pablo Rubens. Gracias a esta asociación algunas de las obras más famosas de Rubens gozaron de una gran difusión a lo largo y ancho de la monarquía española.

Igualmente importantes fueron las pinturas destinadas al mercado americano; los principales centros de producción eran Sevilla y Amberes. Los pintores españoles que se dedicaban a crear imágenes para Nueva España y Perú trabajaban con calidades muy diversas y podían oscilar entre la pintura popular hasta la de gran calidad. Éste fue un comercio en el que participaron también pintores de renombre como Francisco de Zurbarán y Juan de Valdés Leal.

El componente final lo constituye el elemento humano: los pintores procedentes de España, los Países Bajos e Italia que emigraron a los virreinatos americanos. La mayoría eran españoles; y así como el español era la lengua hablada y escrita de la monarquía, la pintura española se convertiría en su lenguaje visual. Entre los artistas más prominentes estaban Simón Pereyns de Amberes, que trabajó en Nueva España de 1566 a 1589, y Andrés de Concha (1568-1612). Especialmente importantes en Perú fueron los artistas italianos, destacaron Bernardo Bitti (1548-1610), Angelino Medoro (1567-1634) y Mateo Pérez de Alesio (1547-1606), entre otros. ~

HOMBRES EN TRÁNSITO



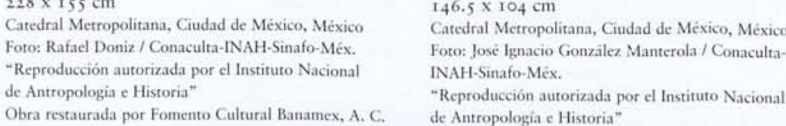
SIMÓN PEREYNS (¿?-1589)
[Flamenco. Activo en España y la Nueva España]
San Cristóbal, 1588
Óleo sobre tabla
200 x 155 cm
Catedral Metropolitana, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



ANDRÉS DE CONCHA (1568-1612) [atribuido]
[Español. Activo en la Nueva España]
La Sagrada Familia, 1590
Óleo sobre tabla
228 x 155 cm
Catedral Metropolitana, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



ALONSO VÁZQUEZ (*ca.* 1564-1607) [atribuido]
[Español. Activo en la Nueva España]
Inmaculada Concepción, *ca.* 1605
Óleo sobre tela
146.5 x 104 cm
Catedral Metropolitana, Ciudad de México, México
Foto: José Ignacio González Manterola / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"





Angelino Medoro (1567-1634)
[Italiano. Activo en España y Perú]
Nuestra Señora de los Ángeles, 1600
Óleo sobre tela
250 x 212 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Leonardo Jaramillo (activo entre 1619-1643)
[Español. Activo en Perú]
La imposición de la casulla a san Ildefonso, 1636
Óleo sobre tela
300 x 217 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Pedro García Ferrer (1583-1660)
[Español. Activo en la Nueva España]
San Pablo, 1659
Óleo sobre tela
280 x 183 cm
Cabildo Catedral Primada de Toledo, Toledo, España
Foto: José María Moreno Santiago
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

MODELOS EN TRÁNSITO *Adoración de los pastores*



Boëtius Adams Bolswert (1580-1633)
a partir de Abraham Bloemaert
[Alemán]
Adoración de los pastores, siglo XVII
Aguafuerte y buril
54.6 x 39.6 cm
Col. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España
Foto: Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional



José Juárez (1617-*ca.* 1662)
[Novohispano]
Santos Justo y Pastor, *ca.* 1653-1655
Óleo sobre tela
379.5 x 295.3 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Carlos Alcázar Solís / Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Martirio de san Pedro de Arbués



Pedro de Villafranca (*ca.* 1615-1684)
[Español]
Martirio de san Pedro Arbués, 1647
Grabado
24.5 x 17.7 cm
Col. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España
Foto: Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional

Baltasar de Echave Rioja (1632-1682)
[Novohispano]
El martirio de san Pedro Arbués, 1667
Óleo sobre tela
296 x 209 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: José Ignacio González Manterola / Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)
[Español]
Martirio de san Pedro Arbués, siglo XVII
Óleo sobre tela
132.5 x 201 cm
Col. Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, Vaticano
Foto: © The Vatican Museums

OBRAS DE ARTE EN TRÁNSITO



Hendrich de Clerck (*ca.* 1570-1630) [atribuido]
[Flamenco. Activo en Italia]
Sagrada Familia, primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre tela
240 x 172.5 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepozotlán, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

OBRAS DE ARTE EN TRÁNSITO



Juan de Valdés Leal (1622-1690)
[Español]
La visión de san Ignacio en el camino de Roma, ca. 1674-1675
Óleo sobre tela
268 x 369 cm
Parroquia de San Pedro, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Taller de Pedro Pablo Rubens
La entrada de Jesús a Jerusalén,
segunda mitad del siglo XVII
Óleo sobre tela
318 x 242 cm
Col. Orden Franciscana Seglar,
Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima,
Convento de San Francisco, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni

Identidades compartidas y variedades locales

La tercera y última sección es la más fascinante y significativa. Como el título indica, muestra la gama de respuestas de los pintores hispanoamericanos a las fuentes que tenían a su alcance. De manera gradual, desarrollaron tradiciones locales o adaptaciones a las convenciones artísticas españolas, que reconfiguraron de acuerdo con las necesidades y exigencias de sus sociedades. Este proceso se presenta mediante la agrupación de las pinturas en conjuntos temáticos que ilustran esas "identidades compartidas y variedades locales".

Un ejemplo son las "Vírgenes de bulto", o imágenes de estatuas del culto mariano. Podemos empezar con una obra española, la *Virgen de los Desamparados* (1644), de Tomás Yepes. Las versiones americanas usan los modelos españoles sólo como un punto de partida. Un cambio evidente es la inclusión de figuras secundarias que amplían la iconografía y hacen más compleja la composición. Ejemplifica este proceso una versión de Cristóbal de Villalpando, el más brillante de los pintores de Nueva España. La imagen sagrada se nos presenta en un escenario compuesto por columnas salomónicas y cortinajes. Bajo la Virgen y el Niño se encuentran tres bustos relicarios cuya identificación aún está pendiente.

Las imágenes de culto realizadas en Perú introducen nuevas variaciones, en especial aquellas pintadas en la "escuela cuzqueña", que destaca por su interpretación abstracta de los modelos españoles. La obra *Nuestra Señora de los Desamparados* (*ca.* 1650-1700) utiliza el escenario teatral estándar, con querubines que corren las cortinas para revelar la imagen de una Virgen estoica e icónica. En la parte inferior, vemos a Cristo en un lado y a santa Teresa en el otro.

Influencia flamenca



Baltasar de Echave Ibía (*ca.* 1585-1640)
[Novohispano]
San Antonio y san Pablo ermitaños, *ca.* 1630
Óleo sobre lámina de cobre
37.5 x 51.5 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Carlos Alcázar Solís / Museo Nacional de Arte, Conaculta–INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo flamenco
San Pedro salvado de las aguas, primer tercio del siglo XVII
Óleo sobre lámina de cobre
23 x 29 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
El Diluvio, 1689
Óleo sobre lámina de cobre
58 x 89 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Adán y Eva en el Paraíso, *ca.* 1689
Óleo sobre lámina de cobre
58 x 88 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

Influencia flamenca



Diego Quispe Tito (1611-*ca.* 1681)
[Peruano]
Alegoría de la redención, siglo XVII
Óleo sobre tela
45 x 34 cm
Col. Particular, Cuzco, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Diego Quispe Tito (1611-*ca.* 1681)
[Peruano]
Visión de la cruz, siglo XVII
Óleo sobre tela
45 x 35 cm
Col. Particular, Cuzco, Perú
Foto: Daniel Giannoni

Trinidad en la tierra



Juan Carreño de Miranda (1614-1685)
[Español]
Trinidad en la tierra, 1649
Óleo sobre tela
235 x 145 cm
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid, España
Foto: Imagen MAS



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Trinidad en la tierra, *ca.* 1680-1689
Óleo sobre tabla
283 x 174 cm
Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo limeño
Trinidad en la tierra, siglo XVII
Óleo sobre tela
275 x 191 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Crucifixiones



Luis Tristán (*ca.* 1585-1624)
[Español]
Cristo crucificado, siglo XVII
Óleo sobre tela
213 x 114 cm
Parroquia de Santo Tomé y el Salvador, Toledo, España
Foto: © Parroquia de Santo Tomé y el Salvador



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Jesús crucificado expirante, *ca.* 1635
Óleo sobre tela
232 x 176 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España
Foto: Pedro Feria



Sebastián López de Arteaga (1610-1652)
[Español. Activo en la Nueva España]
Cristo en la cruz, *ca.* 1640
Óleo sobre tela
265 x 190.5 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz y Carlos Alcázar Solís / Museo Nacional de Arte, Conaculta–INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Miguel de Santiago (*ca.* 1626-1706)
[Quiteño]
Cristo de la Agonía, siglo XVII
Óleo sobre tela
228.5 x 167.3 cm
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

VÍRGENES DE BULTO



TOMÁS YEPES (*ca.* 1610-1674)
[Español]
Virgen de los Desamparados, 1644
Óleo sobre tela
185 x 121 cm
Col. Patrimonio Nacional,
Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, España
Foto: Copyright © Patrimonio Nacional



ESCUELA LIMEÑA
Virgen de Loreto, ca. 1680
Óleo sobre tela
215.3 x 144.8 cm
Col. New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans, Estados Unidos
Foto: New Orleans Museum of Art: Adquirida a través de Edith Rosenwald Stern Birthday Fund y Ella West Freeman Foundation Matching Fund, 70.28



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Virgen con el Niño, ca. 1690
Óleo sobre tabla
239 x 163 cm
Seminario Conciliar de México, A. R.,
Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Virgen del Rosario, ca. 1690
Óleo sobre tela
214 x 169 cm
Templo de San Felipe Neri. La Profesa,
Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Virgen de la Soledad, ca. 1690
Óleo sobre tela
237 x 162 cm
Col. San Pedro Museo de Arte, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, México
Foto: Rafael Doniz
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



ESCUELA CUZQUEÑA
Virgen del Rosario con santo Domingo y santa Rosa de Lima, ca. 1750
Óleo sobre tela
213 x 151.3 cm
Col. Museo de Arte de Lima, Lima, Perú
Donación de José Antonio de Lavalle
Foto: Daniel Giannoni



BASILIO SANTA CRUZ PUMACALLAO (1635-1710)
[Peruano]
Nuestra Señora de los Desamparados,
segunda mitad del siglo XVII
Óleo sobre tela
166 x 102.7 cm
Col. Museo Pedro de Osma, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo



JUAN CORREA (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Nuestra Señora de los Zacatecas, siglo XVII
Óleo sobre tela
174 x 110 cm
Col. Museo de Guadalupe Zacatecas, INAH,
Zacatecas, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

RETRATO



ANTONIO MORO (1517-1576)
[Flamenco. Activo en España]
Retrato de Felipe II, ca. 1557
Óleo sobre tabla
218 x 121 cm
Col. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España
Foto: © Patrimonio Nacional

RETRATO



ANTONIO RODRÍGUEZ (1636-1691)
[Novohispano]
Retrato de Moctezuma, ca. 1680-1697
Óleo sobre tela
201 x 123 cm
Col. Musei degli Argenti. Palazzo Pitti.
Polo Museale Florentino, Florencia, Italia
Foto: Museo degli Argenti



JUAN CARREÑO DE MIRANDA (1614-1685)
[Español]
La reina Mariana de Austria, ca. 1675
Óleo sobre tela
211 x 125 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



MIGUEL CABRERA (*ca.* 1695-1768)
[Novohispano]
Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, 1750
Óleo sobre tela
207 x 148 cm
Col. Museo Nacional de Historia, INAH,
Ciudad de México, México
Foto: Conaculta-INAH
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

CONQUISTA



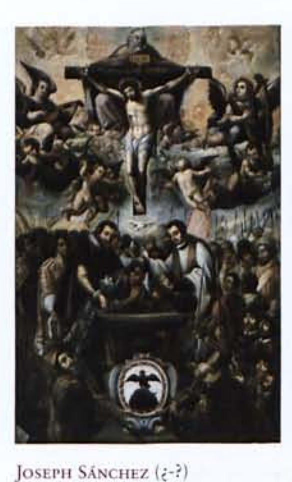
JUAN CORREA (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Encuentro de Cortés y Moctezuma, ca. 1690
Óleo sobre tela
Biombo de 10 hojas de 250 x 600 cm
Col. Banco Nacional de México, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



ANÓNIMO
Escenas de la Conquista de México (anverso) /
Vista de la Ciudad de México (reverso), *ca.* 1690
Óleo sobre tela
Biombo de 10 hojas de 210 x 560 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



ANÓNIMO
Aparición y milagro de la Virgen en el sitio de Cuzco, ca. 1615 -1654
Óleo sobre tela
282.5 x 231.2 cm
Col. Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján, Argentina
Foto: Martín F. Gómez Alzaga



JOSEPH SÁNCHEZ (¿-?)
[Novohispano]
El bautismo de los Señores de Tlaxcala, ca. 1690
Óleo sobre tela
305 x 191 cm
Parroquia de San José, Tlaxcala, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A.C.



JANÓNIMO
Unión de la descendencia imperial incaica con la casa de los Loyola y Borja, 1718
Óleo sobre tela con aplicaciones de pan de oro
174 x 167 cm
Col. Museo Pedro de Osma, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo

DESPOSORIOS



UAN DE VALDÉS LEAL (1622-1690)
[Español]
Desposorios de la Virgen, 1657
Óleo sobre tela
166.5 x 271.5 cm
Catedral de Sevilla, Sevilla, España
Foto: Catedral de Sevilla y Juan Francisco Angulo



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Los Desposorios, ca. 1690
Óleo sobre tela
181 x 288 cm
Col. Museo de El Carmen, INAH, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



ANÓNIMO CUZQUEÑO
Los Desposorios de la Virgen, fines del siglo XVII
Óleo sobre tela
132.5 x 234 cm
Col. Museo de Arte de Lima, Lima, Perú
Donación IBM del Perú
Foto: Daniel Giannoni

Adoración de los Reyes Magos



Eugenio Cajés (1575-1634)
[Español]
Adoración de los Reyes
Siglo XVII
Óleo sobre tela
195 x 100 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



José Juárez (1617-*ca.* 1662)
[Novohispano]
Adoración de los Reyes, 1655
Óleo sobre tela
211 x 168 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Bento Coelho da Silveira (1620-1708)
[Portugués]
Adoración de los Reyes Magos, ca. 1656
Óleo sobre tela
123 x 100 cm
Col. Museu de São Roque, Lisboa, Portugal
Foto: Julio Marques



Baltasar de Echave Rioja (1632-1682)
[Novohispano]
Adoración de los Magos, 1659
Óleo sobre tela
155 x 199 cm
Col. Figge Art Museum, Davenport, Estados Unidos
Foto: Cortesía de Figge Art Museum, Davenport, Iowa; Donación de Charles A. Ficke, 1925.0084



Basilio de Santa Cruz Pumacallao
(1635-1710) [atribuido]
[Peruano]
Adoración de los Reyes, ca. 1670-1690
Óleo sobre tela
259 x 154 cm
Col. Banco de Crédito del Perú, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni

Ángeles y Arcángeles



Bartolomé Román (*ca.* 1587-1647)
[Español]
San Miguel Arcángel, siglo XVII
Óleo sobre tela
195 x 133.5 cm
Col. Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, España
Foto: © Patrimonio Nacional



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
San Miguel Arcángel, siglo XVII
Óleo sobre tela
165 x 106 cm
Col. Particular, Cuidad de México, México
Foto: Rafael Doniz



Anónimo limeño
Arcángel San Miguel, siglo XVIII
Óleo sobre tela
172 x 114 cm
Parroquia de Santa María la Mayor, Ezcaray, España
Foto: José A. López Hueto



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
El dulcísimo nombre de María, *ca.* 1690-1700
Óleo sobre tela
183 x 291 cm
Col. Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Colofón



Anónimo
Imagen de la Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones y guarnecida por los arcángeles Miguel y Gabriel, *ca.* 1710
Óleo sobre tela
214 x 158 cm
Parroquia de San Miguel Arcángel, Valladolid, España
Foto: Imagen MAS



Juan Rodríguez Juárez (1617-1661)
[Novohispano]
Santa Rosa de Lima con donante femenina, *ca.* 1715
Óleo sobre tela
167.9 x 108.5 cm
Col. Denver Art Museum, Frederick and Jan Mayer Collection, Denver, Estados Unidos
Foto: Denver Art Museum



LOS MODELOS

LA HISTORIA DE LA PINTURA DURANTE LA EDAD MODERNA puede escribirse como el resultado de un complejo proceso de intercambios y de transmisión de modelos. Dos ejemplos relacionados con los siglos XVI y XVII, respectivamente, nos introducen en estos mecanismos. En 1581 el pintor flamenco Martín de Vos firmó el *San Miguel Arcángel* de la catedral de Cuautitlán, en México. La presencia de esta obra en Nueva España y su difusión a través de una estampa de Hieronymus Wierix permitió que la composición se difundiera por todos los territorios hispánicos, como muestran los ejemplos de México, Perú y España que figuran en esta sección.

Las estampas, los cuadros originales o las copias sirvieron para extender lenguajes artísticos y fórmulas compositivas por Europa y América. Uno de los casos más importantes durante el siglo XVII lo protagonizó Rubens, que surtió de modelos a artistas americanos, españoles, italianos o flamencos y fue decisivo para la creación de un estilo internacional. Obras como *La Asunción de la Virgen*, de Cristóbal de Villalpando, derivan directamente de una estampa basada en una composición del flamenco y es sólo un ejemplo entre docenas de la profunda huella que dejó en el arte español y novohispano. ~

ARCÁNGEL SAN MIGUEL



HIERONYMUS WIERIX (1553-1619)
a partir de Martín de Vos
[Flamenco]
San Miguel Arcángel, 1581
Grabado
57.2 x 43.2 cm
Col. Albertina, Viena, Austria
Foto: Graphische Sammlung Albertina



CRISTÓBAL VELA COBO (*ca.* 1588-1654)
[Español]
San Miguel Arcángel, ca. 1631
Óleo sobre tela
177 x 117 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Córdoba, Córdoba, España
Foto: Imagen MAS



ANÓNIMO LIMEÑO
San Miguel Arcángel, ca. 1635-1640
Óleo sobre tela
209 x 143.5 cm
Parroquia de San Pedro, Lima, Perú
Foto: Sebastián Crespo
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

LA HUELLA DE RUBENS



SCHELTE ADAMS BOLSWERT (*ca.* 1586-1659)
a partir de Pedro Pablo Rubens
[Alemán]
La Asunción, siglo XVII
Grabado en buril
61.5 x 43.9 cm
Col. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España
Foto: Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Asunción, ca. 1680-1690
Óleo sobre tela
225 x 178 cm
Col. Museo Regional de Guadalajara, INAH, Guadalajara, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

PINTORES DEL SIGLO XVI

TRAS EL PRIMER CONTACTO CON AMÉRICA A FINALES DEL XV, el siglo XVI marca el momento principal de la expansión territorial española y portuguesa por el continente. Se creó una compleja estructura administrativa, se fundaron nuevas ciudades y llegó una notable población procedente de la Península Ibérica y otras zonas europeas. Entre los nuevos pobladores había numerosos artistas que trajeron técnicas, estilos y fórmulas compositivas aprendidas en Europa, y pondrían las bases para el desarrollo de las artes plásticas y la arquitectura en Iberoamérica. Fue un proceso lento que se consolidó durante las últimas décadas del siglo y en el que participaron artistas de Italia, Flandes y España.

Esa variedad permitió que el arranque de la historia de la pintura en Iberoamérica fuera muy rico y reflejara las principales tendencias del arte europeo. Así lo atestiguan las obras de esta sección, realizadas por pintores nacidos en Europa, como el jesuita italiano Bernardo Bitti, que en 1575 se estableció en Cuzco; el español Alonso Vázquez, que después de contribuir al desarrollo del manierismo en Andalucía se trasladó a México en 1603; o el también italiano Mateo Pérez de Alesio, que trabajó en Lima desde 1588. Otros pintores, como Martín de Vos, enviaron sus obras.



BERNARDO BITTI (1548-1610)
[Italiano. Activo en Perú]
Cristo resucitado, ca. 1603
Óleo sobre tela
213 x 117.5 cm
Col. Compañía de Jesús. Residencia del Sagrado Corazón, Arequipa, Perú
Foto: Sebastián Crespo



MATEO PÉREZ DE ALESIO (1547-*ca.* 1616)
[Italiano. Activo en Perú]
Virgen de Belén, ca. 1604
Óleo sobre lámina de cobre
49.5 x 40 cm
Col. Leonor Velarde Ortiz de Zevallos, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



MARTÍN DE VOS (1532-1604)
[Flamenco]
San Juan escribiendo el Apocalipsis, ca. 1581
Óleo sobre tabla
240 x 170 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



LUIS DE MORALES, EL DIVINO (*ca.* 1515-1586)
[Español]
Quinta Angustia, siglo XVI
Óleo sobre tabla
42 x 30 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



ALONSO VÁZQUEZ (*ca.* 1564-1607)
[Español. Activo en la Nueva España]
Inmaculada, ca. 1590
Óleo sobre tela
283.6 x 206 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España
Foto: José Manuel Santos
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

Naturalismo

En las primeras décadas del siglo XVII, e impulsado por artistas como Caravaggio, se extendió por Europa un movimiento pictórico que reivindicaba a la realidad como materia fundamental de la pintura y utilizaba la técnica claroscurista como instrumento principal para describir esa "realidad". Es el naturalismo, una de las corrientes pictóricas que tuvieron un carácter más internacional. El lenguaje naturalista se extendió por Iberoamérica durante las décadas centrales del siglo e interesó a la mayor parte de los pintores activos entonces.

En esta sección se muestran dos facetas de ese fenómeno. La *Incredulidad de santo Tomás* se organiza mediante una composición cercana a modelos queridos por los caravaggistas activos en Roma en la segunda década de siglo, como Ribera. Es una obra realizada hacia 1643 por Sebastián López de Arteaga, un sevillano discípulo de Zurbarán que se estableció en México en 1640. Su maestro fue uno de los más importantes difusores del lenguaje naturalista en Iberoamérica, a través de pinturas que realizaba expresamente para instituciones religiosas, como el apostolado destinado al convento de San Francisco de Lima, al que pertenece *Santiago el Mayor*. ~



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Santiago el Mayor, *ca.* 1637-1638
Serie "El Apostolado"
Óleo sobre tela
199 x 115 cm
Col. Orden Franciscana Seglar,
Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima,
Convento de San Francisco, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Sebastián López de Arteaga (1610-1652)
[Español. Activo en la Nueva España]
Incredulidad de Santo Tomás, *ca.* 1643
Óleo sobre tela
224 x 156 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA,
Ciudad de México, México
Foto: Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

El Barroco

Desde mediados del siglo XVII los pintores activos en Iberoamérica y sus patronos se fueron haciendo cada vez más ambiciosos en lo que se refiere a formatos, soluciones compositivas y lenguajes pictóricos, y se desarrolló un estilo expansivo y vibrante que constituye una de las cimas de la historia de la pintura en América. Cuatro ejemplos ayudan a entender el fenómeno. Todos ellos son cuadros cuyas grandes dimensiones sugieren la extraordinaria ambición y seguridad artísticas de ese momento. La obra *La lactación de santo Domingo* muestra el personalísimo estilo de Cristóbal de Villalpando y su técnica tan eficaz para mover grupos humanos muy numerosos y para describir una realidad brillante y sobrenatural. Su comparación con *La muerte de santo Domingo* del "murillesco" andaluz Juan Simón Gutiérrez nos enseña notables semejanzas compositivas, resueltas con una vocación cromática mucho más exaltada en el caso del mexicano. Ese énfasis en el color ha hecho que con frecuencia se le compare con Juan de Valdés Leal y otros pintores españoles de la segunda mitad del siglo, como Claudio Coello, que desarrolló un estilo igualmente vibrante y colorista. Los puntos de partida de Villapando fueron obras como la del mexicano José Juárez, más contenida de color, pero igualmente ambiciosa de composición.



José Juárez (1617-*ca.* 1662)
[Novohispano]
La aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco, *ca.* 1650-1660
Óleo sobre tela
262.7 x 287 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Museo Nacional de Arte, Conaculta-INBA
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
La lactación de santo Domingo, *ca.* 1684-1695
Óleo sobre tela
361 x 481 cm
Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Claudio Coello (1642-1693)
[Español]
La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia, *ca.* 1670
Óleo sobre tela
229 x 249 cm
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España
Foto: D. R. © Museo Nacional del Prado



Juan Simón Gutiérrez (1643-1718)
[Español]
Muerte de santo Domingo, 1710
Óleo sobre tela
166.5 x 383.5 cm
Col. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España
Foto: José Manuel Santos
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.

IDENTIDADES COMPARTIDAS Y VARIEDADES LOCALES

LA TERCERA Y ÚLTIMA SECCIÓN DE LA EXPOSICIÓN ES LA MÁS FASCINANTE Y SIGNIFICATIVA. Como el título indica, muestra la gama de respuestas de los pintores hispanoamericanos a las diversas fuentes que tenían a su alcance. Dispuestas en comparaciones temáticas, estas pinturas funcionan en varios niveles. El más evidente, por supuesto, es la relación con la pintura española, en especial la andaluza y, en menor medida, la madrileña. Sin embargo, como hemos visto en la sección anterior, los pintores americanos tuvieron acceso independiente a las imágenes de otros territorios de la Corona, en particular de Flandes, y fueron capaces de interpretar por sí mismos cómo podían usarse esas fuentes. De forma gradual, desarrollaron lo que se conoce como una tradición local o una adaptación de las convenciones artísticas españolas, que reconfiguraron de acuerdo con las necesidades y exigencias de sus sociedades.

Este proceso se presenta mediante la agrupación de las pinturas en conjuntos temáticos que ilustran esas "identidades compartidas y variedades locales" de la pintura hispánica de 1550 a 1720.

En las obras dedicadas a la Inmaculada Concepción, uno de los focos devocionales más característicos de mundo español, se observa tanto la plataforma común que comparten los artistas a uno y otro lado del océano, como los rasgos que pueden caracterizar a la producción de los distintos centros, a las variantes respecto a los símbolos que acompañan a la imagen, a su postura o al color de su vestimenta que se fueron dando en el tiempo. ~

INMACULADAS



BALTASAR DE ECHAVE IBÍA (*ca.* 1585-1640)
[Novohispano]
Tota Pulchra, *ca.* 1620
Óleo sobre tela
191 x 121.5 cm
Col. Museo Nacional de Arte, INBA
Ciudad de México, México
Foto: CONACULTA-INBA. Rafael Doniz
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



BASILIO DE SALAZAR (activo entre 1613 y 1645)
[Novohispano]
Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción, 1637
Óleo sobre tela
123 x 104 cm
Col. Museo Regional de Querétaro, INAH
Querétaro, México
Foto: Conaculta-INAH



MAESTRO DE SAN ILDEFONSO
Tota Pulchra, *ca.* 1620-1630
Óleo sobre tela
241 x 170 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Foto: Rafael Doniz



JOSÉ ANTOLÍNEZ (1635-1675)
[Español]
Inmaculada Concepción, 1666
Óleo sobre tela
207 x 167 cm
Col. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España
Foto: Fundación Lázaro Galdiano



JUAN CARREÑO DE MIRANDA (1614-1685)
[Español]
Virgen de la Inmaculada Concepción, 1670
Óleo sobre tela
211 x 145 cm
Col. The Hispanic Society of America
Nueva York, Estados Unidos
Foto: The Hispanic Society of America



CRISTÓBAL DE VILLALPANDO (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Purísima Concepción, *ca.* 1680
Óleo sobre tela
206 x 142 cm
Col. Catedral de Puebla, Puebla, México
Foto: José Ignacio González Manterola / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



Anónimo limeño
Inmaculada Concepción,
último cuarto del siglo XVII
Óleo sobre tela
207 x 145.3 cm
Col. Orden Franciscana Seglar,
Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima.
Convento de San Francisco, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Juan Correa (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Virgen del Apocalipsis, ca. 1689
Óleo sobre tela
234 x 124 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH
Tepotzotlán, México
Foto: Enrique Salazar / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Antonio Rodríguez (1636-1691)
[Novohispano]
Virgen de Guadalupe, ca. 1680
Óleo sobre tela
187.5 x 107.5 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Foto: Rafael Doniz

Santa Teresa



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Santa Teresa, ca. 1650
Óleo sobre tela
240 x 161 cm
Col. Catedral de Sevilla, Sevilla, España
Foto: Catedral de Sevilla y Pedro Feria



Juan Martín Cabezalero (*ca.* 1633-1673)
[Español]
Comunión de santa Teresa, ca. 1670
Óleo sobre tela
248 x 222 cm
Col. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España
Foto: Fundación Lázaro Galdiano



Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714)
[Novohispano]
Santa Teresa recibe el collar y el velo, ca. 1680-1690
Óleo sobre tela
209 x 134.5 cm
Col. Templo de San Felipe Neri. La Profesa
Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

Mujeres a lo divino o santas a lo humano



Nicolás Rodríguez Juárez (1666-1734)
[Novohispano]
Transverberación de santa Teresa, 1692
Óleo sobre tela
217 x 144 cm
Col. Museo Nacional del Virreinato, INAH
Tepotzotlán, México
Foto: Rafael Doniz / Conaculta-INAH-Sinafo-Méx.
"Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"



Anónimo
Transverberación de santa Teresa, siglo XVIII
Óleo sobre tela
240 x 182 cm
Col. Museo de Arte Virreinal del Monasterio de San José y Santa Teresa, Arequipa, Perú
Foto: Daniel Giannoni



Francisco de Zurbarán (1598-1664)
[Español]
Santa Úrsula, siglo XVII
Óleo sobre tela
171.5 x 104.8 cm
Col. Musei di Strada Nuova. Palazzo Bianco
Génova, Italia
Foto: Archivio Fotografico del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova

MUJERES A LO DIVINO O SANTAS A LO HUMANO



DIEGO DE BORGRAF (1618-1686)
[Flamenco. Activo en la Nueva España]
Santa Catalina de Alejandría, 1656
Óleo sobre tela
167 x 116.2 cm
Col. Denver Art Museum, Frederick and Jan Mayer Collection, Denver, Estados Unidos
Foto: Denver Art Museum



ANÓNIMO
Santa Úrsula,
segunda mitad del siglo XVII
Óleo sobre tela
177 x 150 cm
Col. Particular, Ciudad de México, México
Foto: Rafael Doniz



ANÓNIMO
Santa Águeda, siglo XVII
Óleo sobre tela
215 x 147 cm
Col. Parroquia de San Pedro, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni
Obra restaurada por Fomento Cultural Banamex, A. C.



ANÓNIMO
Santa Bárbara, siglo XVII
Óleo sobre tela
162 x 110.5 cm
Col. Barbosa-Stern, Lima, Perú
Foto: Daniel Giannoni



JUAN CORREA (*ca.* 1645-1717)
[Novohispano]
Los cuatro elementos (anverso) /
Las artes liberales (reverso), *ca.* 1670
Óleo sobre tela
Biombo de 6 hojas de 242 x 324 cm
Col. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México
Foto: Arturo González de Alb

Banco Nacional de México

Manuel Medina Mora
Presidente
Comisión Ejecutiva
Banco Nacional de México
Grupo Financiero Banamex

Roberto Hernández Ramírez
Presidente del Consejo de Administración
Banco Nacional de México

Alfredo Harp Helú
Presidente del Consejo de Administración
Grupo Financiero Banamex

William Mills
Director General
Citi Europa, Medio Oriente y África

Enrique Zorrilla Fullaondo
Director General
Banco Nacional de México

Javier Arrigunaga Gómez del Campo
Director General
Grupo Financiero Banamex

Fernando Quiroz Robles
Vicepresidente
Comisión Ejecutiva de ICG México
y Latinoamérica

Andrés Albo Márquez
Director
Compromiso Social

Cándida Fernández de Calderón
Directora
Fomento Cultural Banamex, A.C.

Exposición

Comisario
Jonathan Brown

Comité científico
Paula Revenga
Rogelio Ruiz Gomar
Luis Eduardo Wuffarden
Ligia Fernández Flores
Oscar Flores Flores

Dirección general del proyecto
Fomento Cultural Banamex
Cándida Fernández de Calderón

Coordinación científica
Museo Nacional del Prado
Javier Portús Pérez
Patrimonio Nacional
Carmen García-Frías Checa

Fomento Cultural Banamex

Coordinación de exposición, enlace institucional y préstamo de obra
Leticia Gámez Ludgar

Gestión y acopio de obra
José María Lorenzo Macías
María Itzel Brito Barrera
Elena Sánchez Cortina
Karla Verónica Solache Guadarrama

Conservación y restauración
Agustín Espinosa Chávez
Cecilia Fernández de Castro

Prensa y difusión
Ignacio Monterrubio Salazar
Andrea Acevedo Rodríguez

Productos de multimedia y videos
Luis Sánchez Reyes

Administración
Arturo Mejía Barquera
Deborah Aguilar Rincón
Carolina Lagunas García
Evelyn Calderón Rodríguez
Jair Bautista Emba

Jurídico
Heidy Muñoz González
Lorena Montoya Miranda

Museo Nacional del Prado

Coordinación
Karina Marotta
Jefe del Área de Exposiciones
Olga Rivero Menéndez de Llano

Diseño de la imagen gráfica
Mikel Garay
Museo Nacional del Prado Difusión

Restauración
Taller de Restauración
Pilar Serrano
Jefe del Área de Restauración
María Álvarez Garcillán
Coordinación
Eva Martínez
Colaboración

Patrimonio Nacional

Jefe de departamento de programas culturales
Carmen Cabeza Gil-Casares

Coordinadora de exposiciones temporales
Isabel Morán Suárez

Jefe de área de conservación
Paz Cabello Carro

Jefe de departamento de restauración
Ángel Balao González

Jefe de departamento de museos
Elena González Poblet

Diseño y dirección del montaje
Jesús Moreno y Asociados

Producción del montaje
Brigada de movimiento de obras de arte del Museo Nacional del Prado
Exmoarte

Transporte
Córdova Plaza (México)
Delmiro Méndez e Hijo (Argentina)
Masterpiece (Estados Unidos)
Nancy Leigh (Perú)
SIT, Transportes Internacionales (España)

Seguros
Banamex. Corporativo de Seguros y Fianzas

AGRADECIMIENTOS

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A. C., PATRIMONIO NACIONAL y MUSEO NACIONAL DEL PRADO agradecen a las instituciones, bibliotecas, iglesias, museos y personas cuya valiosa colaboración hizo posible la realización de esta exposición.

BANCO NACIONAL DE MÉXICO
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, México
MINISTERIO DE CULTURA, España
SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES, España

FUNDACIÓN DIEZ MORODO, A.C., México
FUNDACIÓN ALFREDO HARP HELÚ, A.C., México
FUNDACIÓN ROBERTO HERNÁNDEZ RAMÍREZ, A.C., México

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES, México
EMBAJADA DE MÉXICO EN ESPAÑA
AEROMÉXICO

ARGENTINA
Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires

Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján
Embajada de México en Argentina

Araceli Bellota
Ricardo Calderón Figueroa
Juan Carlos D'Amico
Juan Pedro Zaro

AUSTRIA
Austrian Office for the Preservation of the National Heritage

Albertina, Viena

Sonja Eiböck
Margarete Heck
Klaus Albrecht Schröder

ESPAÑA
Ministerio de Cultura, Dirección General de Política e Industrias Culturales
Ministerio de Cultura, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, Cooperación y Promoción Cultural

Junta de Andalucía
Junta de Castilla y León

Archidiócesis de Madrid
Arzobispado de Burgos
Arzobispado de Toledo
Arzobispado de Valladolid
Biblioteca Nacional
Cabildo Catedral Metropolitano de Sevilla
Cabildo Catedral Primada de Toledo
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid
Catedral de Sevilla
Fundación Caja Madrid
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Museo de Bellas Artes de Valencia
Parroquia de San Miguel Arcángel, Valladolid
Parroquia de la Asunción de Santa María del Campo, Burgos
Parroquia Santa María la Mayor, Ezcaray
Parroquia de Santo Tomé y el Salvador. Toledo
Real Academia de la Historia

Ángeles González-Sinde
María Ángeles Albert de León
Guillermo Corral van Damme
Soledad López

Jorge Zermeño Infante
Alicia Buenrostro Massieu
Jaime del Arenal Fenochio
Ernesto Sosa Gallegos

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón
Plácido Arango
Miguel Ángel Cortés
Ramón Gandarias
Patricia Hernández de Gandarias
José Jiménez
César Antonio Molina Sánchez
Yago Pico de Coaña de Valicourt
Rafael Spotorno

Cynthia Ainsa Rodríguez
Pilar Alonso
Juan Álvarez Quevedo
Antonio Álvarez Rojas
Concepción Álvaro Bermejo
Alberto Aza Arias
Cristina Barrios
Luis Blasco
Asunción Cabrera
Jessica Cansino López-Dóriga
Miguel Castillo Montero
Gonzalo Crespí de Valldaura, conde de Orgaz
María Luisa Cuenca
Juan Pablo De Nigris Moreno
Pablo Delclaux de Müller
Pío Díaz de Tuesta
Rafael Dobado González
Adela Espinós Díaz
Carmen Espinosa Martín
Santiago Fernández de Caleya
María Rosa García Brage
José Luis García Canido
Fuensanta García de la Torre
José Luis García Martínez
David Gimilio Sanz
Anastasio Gómez Hidalgo
Fernando Gómez Riesco
José Miguel Granados
Miguel Granados Pérez
Bernardo Graue Toussaint
Ignacio Hermoso
Rocío Izquierdo
Trinidad Jiménez García-Herrera
Amalia Jiménez Morales
Teresa Laguna
Alma Llorens Costa
Amparo López Redonda

Sergio Martínez Iglesias
Ana Matilla Valls
Amalia Montes
José Luis Montes Toyos
María del Valme Muñoz Rubio
Elena Navarro
Francisco Navarro Ruíz
Ignacio Ollero Borrero
Gerardo Ortega Gutiérrez
Francisco Ortiz Gómez
José María Palencia Cerezo
Alfredo Presencio del Diego
Antonio María Rouco Varela
Carlos Saguar Quer
Juan Pedro Sánchez Gamero
María Fernanda Santiago Bolaños
Francisco Serrano Martínez
Isabel Ucendo
José Luis Velasco Martínez
Juan Antonio Yevés Andrés

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA
Denver Art Museum, Colorado
Figge Art Museum, Davenport, Iowa
New Orleans Museum of Art, Louisiana
New World Department, Denver, Colorado
The Hispanic Society of America, Nueva York

E. John Bullard
Marcus B. Burke
Mitchell A. Codding
Ann Daley
Gregory Gilbert
Rima Girnius
Jennifer Ickes
Lori S. Iliff
Frederick R. Mayer
Halina McCormack
Sean O'Harrow
Donna Pierce
Daniel Silva
Paul Tarver
Patricia Tomlinson
Andrew Wallace
Julie Wilson
Todd Woeber

ITALIA
Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico
Musei degli Argenti e delle Porcellane, Palazzo Pitti, Florencia
Musei di Capodimonte, Nápoles
Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco, Génova

Cristina Acidini
Ilaria Bartocci
Raffaella Besta
Piero Boccardo
Ornella Casazza
Guido Gandino
Angela Rossi
Nicola Spinosa

MÉXICO
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Instituto Nacional de Bellas Artes
Banco Nacional de México. Patrimonio Artístico
Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA

Coordinación Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, INAH
Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos, INAH
Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH
Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta
Gobierno del Estado de Puebla
Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla

Catedral Metropolitana, Ciudad de México
Catedral de Puebla
Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México
Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Ciudad de México
Museo de El Carmen, INAH, Ciudad de México
Museo de Guadalupe Zacatecas, INAH, Zacatecas
Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México
Museo Franz Mayer, Ciudad de México
Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México
Museo Nacional de Historia, INAH, Ciudad de México
Museo Nacional del Virreinato, INAH. Estado de México
Museo Regional de Guadalajara, INAH, Jalisco
Museo Regional de Querétaro, INAH. Querétaro
Parroquia de San José, Tlaxcala
San Pedro Museo de Arte, Puebla
Templo de San Felipe Neri, La Profesa. Ciudad de México
Seminario Conciliar de México, A. R., Ciudad de México

Manuel Medina Mora
Enrique Zorrilla Fullaondo
Javier Arrigunaga
Andrés Albo Márquez
Diego Cosio Barto

Valentín Diez Morodo
Sissi Harp Calderoni
Alfredo Harp Helú
Roberto Hernández Ramírez
Consuelo Sáizar Guerrero
Raúl Arenzana Olvera
Alfonso de Maria y Campos
Fernando Serrano Migallón
Teresa Vicencio Álvarez

José Luis Barraza
Andrés Conesa Labastida
Claudia Contreras
Patricia Espinosa Cantellano
Cecilia Jaber Breceda
Oscar Alejo García
Julián Arturo Amozurrutia
Manuel Arellano Rangel
Luis Ávila Blancas
José Antonio Baiz
Clara Bargellini Cioni
Andrés Calderón Fernández
Eduardo Calderón Muñoz de Cote
Luis Martín Cano Arenas
María del Refugio Cárdenas Ruelas
Luis Carvallido Canela
Héctor Ceja
Carlos Córdova Plaza
Dafne Cruz Porchini
Vera da Costa

Jaime Cuadriello
Francisco de la Peña
Alberto Ennis
Guadalupe Escamilla
Miguel Escobedo Fudla
Julián Pablo Fernández
Miguel Fernández Félix
Laura Flores
María Teresa Franco González Salas
Rosa María Franco Velasco
Giselle Friederichsen
Ricardo Fuentes
José Arturo García Arenas
Susana Garnica Martínez
Cecilia Genel Velasco
Francisco Gil Díaz
Gabriela Gil Verenzuela
María Guadalupe Gómez Groso
Martha González Ríos
Dolores Gutiérrez Palero
Ana Martha Hernández Castillo
María de Lourdes Herrasti Maciá
Jorge Juárez Paredes
Miriam Kaiser
Feliciano Lara Eliosa
Antonino López
Pedro Manzo Fuentes
Alfredo Marín Gutiérrez
María Eugenia Marín
Ernesto Martínez Bermúdez
Francisco Javier Martínez Castillo
Raúl Martínez Franco
Alejandro Montiel Bonilla
Diego Monroy Ponce
José Ortiz Izquierdo
Ricardo Pérez Álvarez
Susana Phelts Ramos
Martha Reta
Héctor Rivero Borrell Miranda
Rodrigo Rivero Lake
Lilia Rivero Weber
Salvador Rueda Smithers
Lydia Sada de González
Luis Ignacio Sáinz Chávez
Ana San Vicente Charles
Víctor Sánchez Espinosa
José Guadalupe Sanguino Fuentes
Bernardo Sarvide
Arturo Saucedo González
Sandra Tamayo
Violeta Tavizón
María del Perpetuo Socorro Villarreal
Magdalena Zavala Bonachea

PERÚ
Instituto Nacional de Cultura
Banco de Crédito del Perú

Colección Barbosa-Stern, Lima
Colección Lambarri-Orihuela, Cusco
Compañía de Jesús-Residencia del Sagrado Corazón, Arequipa
Convento de los Descalzos de Rimac, Lima
Convento de San Francisco, Lima
Embajada de España en Perú
Embajada de México en Perú
Fundación Pedro y Angélica Osma Gildemeister, Lima
Monasterio de Carmelitas Descalzas de San José y Santa Teresa, Arequipa
Museo de Arte de Lima
Museo Pedro de Osma, Lima
Orden Franciscana Seglar. Fraternidad de los XII Apóstoles de Lima
Parroquia de San Pedro-PP Jesuitas, Lima
Provincia Misionera de San Francisco de Solano

Cecilia Bákula Budge
Álvaro Carulla Marchena
Ramón Mujica Pinilla
Mario Vargas Llosa
Claudia Balarin de Mujica
Aldo Barbosa Stern
Emilio Carpio Ponce
Manuel Cavanna Pertierra
Leonor Cisneros Velarde
Ernesto Chambi Crúz
Arístides Estela Vázquez
Severino Estevan Estevan
Ricardo González Coloma
Franz Grupp Castelo
Elizabeth Kuon Arce
José Ignacio Lambarri Orihuela
Natalia Majluf Brahim
Jaime Mariazza Foy
Christian Mesia Montenegro
Joaquín Monasterio Gutiérrez
Encarnación Monroy Cabala
Diego de Osma Ayulo
María Jesús Ovalle Pomar
Claudia Pereyra Iturry
Luisa Lucía Pérez Valdivia
Patricia Pinilla Cisneros
José Enrique Rodríguez Rodríguez
Javier Sandomingo
Rosario Shols
Silvia Rosa Herminia Stern Deutsch viuda de Barbosa
Déborah Ubillús Sanz
Leonor Velarde Ortíz de Zevallos de Cisneros

PORTUGAL
Embajada de México en Portugal
Igreja do Convento de Nossa Senhora da Quietação ou das Flamengas, Lisboa
Museu de São Roque, Lisboa

Jennifer Feller
António Filipe Pimentel
Anisio Franco
Teresa Morna
Magalias Oliveira

CIUDAD DE VATICANO
Musei Vaticani

Isabella di Montezemolo
Antonio Paolucci

Esta publicación presenta la lista de obra de la exposición *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, presentada en el Palacio Real de Madrid y el Museo Nacional del Prado del 26 de octubre de 2010 al 31 de enero de 2011. Asimismo, complementa los cuatro tomos del libro *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2010.


IL DE
VIVIT
DOMINA
MEA


PATRIMONIO NACIONAL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Fomento Cultural Banamex
SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
CONACULTA
Banamex
citi
SRE
MÉXICO 2010
FUNDACIÓN Alfredo Harp Helú
FUNDACIÓN ROBERTO HERNÁNDEZ RAMÍREZ
AEROMEXICO